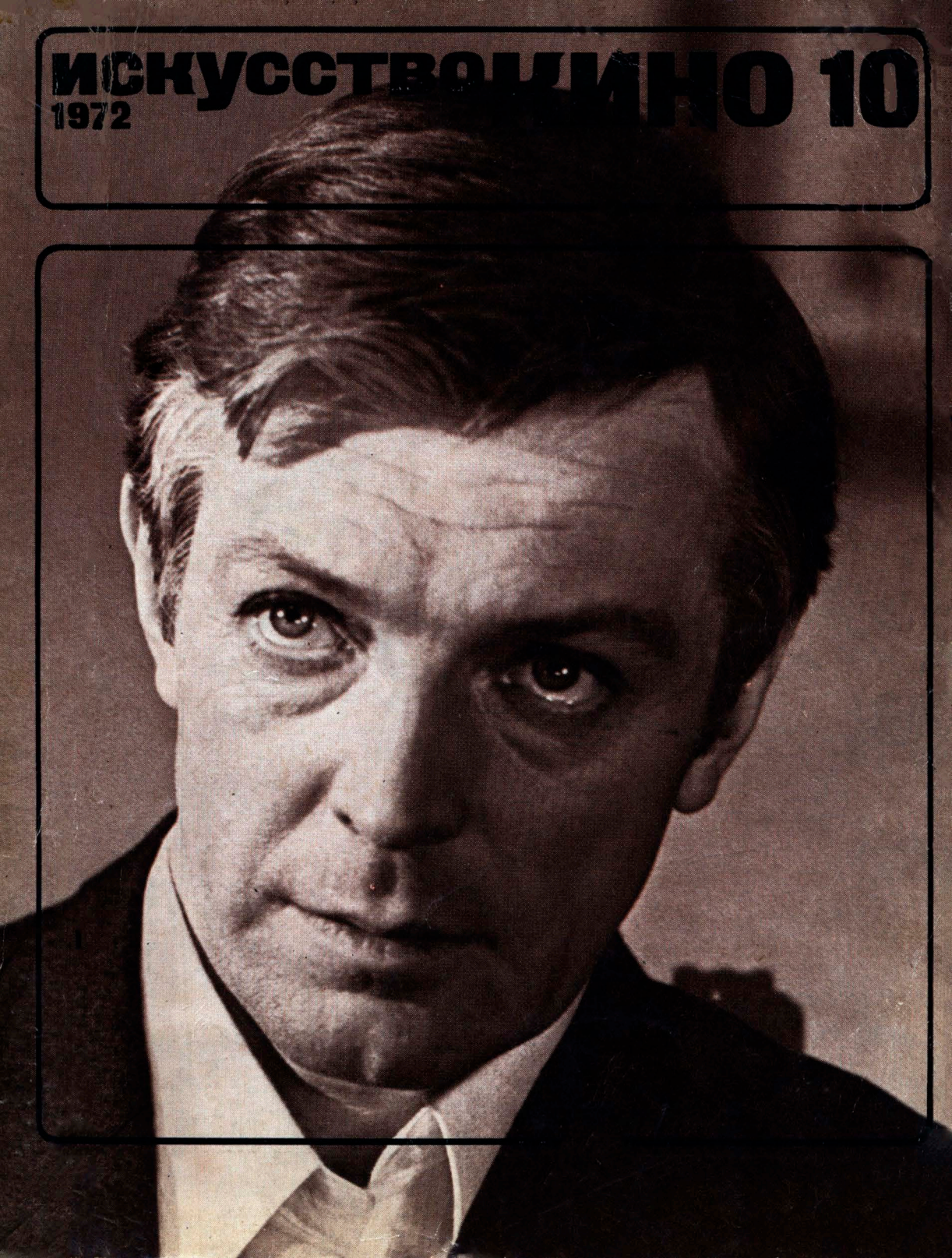
ИСКУССТВО КИНО 10
1972



ПОЗДРАВЛЯЕМ

с 80-летием

ШПИНЕЛЯ ИОСИФА АРОНОВИЧА, заслуженного художника РСФСР, лауреата Государственной премии, участвовавшего в создании фильмов «Ночной извозчик», «Арсенал», «Иван», «Пышка», «Петербургская ночь», «Зори Парижа», «Александр Невский», «Машенька», «Иван Грозный», «Повесть о настоящем человеке», «Заговор обреченных», «Сестры», «Восемнадцатый год», «Хмурое утро» и многих других

с 70-летием

ЯНШИНА МИХАИЛА МИХАЙЛОВИЧА, народного артиста СССР, снимавшегося во многих картинах, среди которых «Каторга», «Поручик Киже», «Последний табор», «Свадьба», «Ревизор», «Шведская спичка», «Двенадцатая ночь», «На подмостках сцены», «Телеграмма»

с 50-летием

ПАПАНОВА АНАТОЛИЯ ДМИТРИЕВИЧА, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии имени братьев Васильевых, снимавшегося в фильмах «Человек ниоткуда», «Порожний рейс», «Живые и мертвые», «Наш дом», «Берегись автомобиля», «Иду на грозу», «В городе С.», «Бриллиантовая рука», «Белорусский вокзал», «Разрешите взлет»

ИСКУССТВО КИНО 10
1972

Ежемесячный журнал
Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Зам. главного редактора Медведев А. Н.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.
Зам. главного редактора Орлов Д. К.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Курбатова Т. М.
Технический редактор Конарев В. К.
Корректор Ярошевская С. Л.

На 1-й странице обложки — актер Олег Стриженов в фильме «Земля, до востребования» (режиссер В. Дорман, Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького)

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

ЕДИНАЯ, МНОГОНАЦИОНАЛЬНАЯ...

1
Г. Асатиани и К. Славин Что такое дорога

18
К. Ярматов О времени и о себе

34
Я. Айзенберг У истоков туркменского кино

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

40
Ал. Романов «Фитиль»—правофланговый сатирического цеха

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

45
К. Щербаков По логике заданности

51
Ю. Айхенвальд Без адреса

57
В. Кичин Нельзя превращать героику в игру

68
В. Лановой, А. Демидова, Т. Конюхова, Е. Лебедев Актеры о своих новых ролях

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ. МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

74
А. Зись Эпигоны буржуазной эстетики

90
Так мы шли... Воспоминания фронтовых кинооператоров

ВНИМАНИЕ! ВАЖНАЯ ТЕМА!

111
В. Полтавцев Прокатная жизнь фильма

ЗА РУБЕЖОМ

119
Г. Капралов Экран, политика и заводной апельсин

146
Л. Арнштам Человек, до конца выполнивший свой долг

155
А. Липков Семь самураев Тосиро Мифунэ

СЦЕНАРИЙ

169
Д. Храбровицкий Укрощение огня

191
Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

ONE, MULTINATIONAL...

Georgy Asatiani
Konstantin Slavin What Is a Road (page 1).
Conversation between a critic and a director.

Kamil Yarmatov Of Times and Myself (page 18).
The elder Uzbek director about the creation of Uzbek cinema.

Yakov Aisenberg At the Sources of the Turkmenian Cinema (page 34).
About the making of the Turkmenian film «I Shall Return»

THE TIME AND THE SCREEN

Alexei Romanov «Fitil»—the Right-flank Man of the Satirists' Workshop (page 40).
About the satiric film-newsreel «Fitil» in connection with its 10 years anniversary.

NEW FILMS

Konstantin Scherbakov The Prescribed Logic (page 45).
Review of the film «The Month of August» (Lenfilm).

Yury Aikhenvald Without an Address (page 51).
Review of the film «Yesterday, Today, and Always» (M. Gorky Film Studios).

Valery Kichin Heroism Is Not Like Game (page 57).
Review of the film «The Audacity» (Odessa Film Studios).
Actors About Their New Roles (page 68).
V. Lanovoi, A. Demidova, Eug. Lebedev, T. Konukhova about their roles in the new films.

THEORY AND HISTORY
MEMOIRS AND PUBLICATIONS

Abner Zis The Epigons of the Bourgeois Aesthetics (page 74).
About the diversions from the Marxism of E. Fischer and R. Garaudy.
That Was Our Way (page 90).
Memoirs of the front-line cameramen of the Second World War.
Compiled and edited by G. Tsitrinyak).

ATTENTION, AN IMPORTANT PROBLEM!

Valery Poltavtsev The Films and Their Distribution (page 111).
About the spectators and the distributors in the USSR.

ABROAD

Georgy Kapralov The Screen, the Politics, and the Clock-work Orange (page 119).
The Notes on the Cannes Festival of 1972.

Lev Arnshtam The Man Who Has Fulfilled His Duty (page 146).
Review of three Bulgarian Documentaries devoted to G. Dimitrov.

Alexander Lipkov Toshiro Mifune's Seven Samurai (page 155).
About the work of the famous Japanise actor.

SCRIPT

Daniil Khrabrovitsky The Taming of the Flames (page 169).
Filmography (page 191).

Адрес редакции: 125 319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9, Тел. 151-02-72. А-11572. Подписано к печати 26/IX 1972 г. Формат бумаги 70/90¹/₁. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 42736 экз. Заказ 1738. Московская типография № 2 Главполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров СССР, по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

Что такое дорога

Г. Асатиани и К. Славин

В летописи наших дней огромное место занимает движение широких народных масс зависимых стран и колоний за национальное освобождение — борьба, как говорил Л. И. Брежнев с трибуны XXIV съезда КПСС, практически перерастающая в борьбу против эксплуататорских отношений как феодальных, так и капиталистических.

Советские кинодокументалисты, заявляя себя разведчиками нового в экранном искусстве, всегда считали своим интернациональным долгом изображение классовых битв в мире капитала, показ глубоких социальных изменений в странах, ведущих борьбу за национальную независимость, поддержку общественных сил, людей, выступающих под знаменами коммунизма, социализма, демократии и прогресса.

Цена «остановленного мгновения» в современном документальном фильме очень высока. Но это не только мера прицельного видения, особой, неповторимой и необратимой подлинности жизненного документа. Это критерий идейной и художественной зрелости кинодокументалиста, его стремления и умения рассмотреть за «мгновением» звено исторического процесса.

Накоплен немалый творческий опыт, сделаны фильмы, где предпочтение отдается не просто «злобе дня», а сути жизненных явлений. Нейтральной, объективистской трактовке событий в буржуазном киноискусстве противостоит открытая партийная позиция всего фронта советской документальной кинематографии.

К области такой страстной политической публицистики с полным правом можно отнести неутомимую творческую деятельность режиссера-оператора Георгия Асатиани. Поэтому его беседа с киносценаристом Константином Славиным, затрагивающая проблемы развития современного публицистического фильма, проникнутого духом интернационализма и пролетарской солидарности, представляется весьма актуальной именно в канун полувекового юбилея нашего государства, последовательно и неутомимо выполняющего свой интернациональный долг перед трудящимися всего мира.

Вступление, сделанное К. Славиным

Мы знаем друг друга не первый год, боюсь, что пошел уже третий десяток, и вспомнить можно многое. Мне приходилось смотреть его фильмы в материале, в немых вариантах, на двух пленках... Мы обсуждали возможные ходы, повороты, спорили, советовались по поводу комментария, музыки, диктора для «Алжирского дневника», «Разноэтажной Америки», «Дорог пятого континента», «Путешествия в Непал», «Встреч с Грецией», фильма о французской столице — «Париж... Париж!». Потом Асатиани снимал в Южной Америке, на арабском Востоке, в Западной Германии и, конечно, на земле родной Грузии. Я не был в Тбилиси лет шесть, некоторых фильмов не видел, а прежние собрался посмотреть заново и о них поговорить. Но поначалу разговор развивался трудно, и если верить режиссерам, набившим руку на съемках кинематографических интервью,— у моего собеседника наблюдалась незначительная «зажатость».

Может быть, «технические помехи»?.. Да, он не в большом восторге от состояния своего архива. Мог быть и пополнее, а главное — постройнее, как-никак снимал в сорока двух странах — сколько накопилось дневников, документов, заготовок! Но вот не сразу находятся некоторые заметки, статьи, стенограммы... Давал разным редакциям, журналистам — не вернули. Отдельные съемочные планы, карты, зарисовки тоже осели в каких-то учреждениях.

Но материала все же осталось немало, а за ним — дороги, страны, континенты и

Г. Асатиани

имена, имена... Незаурядные фигуры, колоритнейшие лица, профессии, костюмы! Профсоюзные активисты и титулованные особы, искатели приключений и служители культа, рабочие и знаменитые артисты, видные ученые и журналисты, политические деятели и ковбои... Ну, чьи имена приходят на память «с лёта»?.. — спрашиваю Асатиани.

Вступление, сделанное Г. Асатиани

— «С лёта»?.. Австралийский охотник и проводник Падди Тейлор, греческий рабочий-цементник Андриан Калькунос, чинелама Турне Бараза, поэт Пабло Неруда, писатель Жоржи Амаду, бразильский пролетарий Сантос Ролант, король Непала Махендра Бирбикрам Шахдева, композитор Теодоракис, уругвайский гаучо Санчос, австралийский художник абориген Намоджира, мюнхенский столяр, коммунист Альфред Гак, американский певец Гарри Белафонте, кубинский текстильщик Пабло Маринос и... весьма расторопный деятель итальянского телевидения синьор Спани, которому, как утверждали в итальянских газетах, будто бы «позировал сам снежный человек» ...

Почти все эти люди в том или ином качестве появлялись в моих картинах. А сколько передо мной прошло «звездных» кинематографических фигур! Я снимал рабочие моменты и беседы с участием Марселя Карне, Жана Габена, Джеральдины Чаплин, Шарля Азнавура, Роситы Кинтаны, Эмилио Фернандеса... Вот письма, фотоснимки, записи бесед. Да только ли это!.. Развалины Карфагена, таинственные города инков, Нотр-Дам с его химерами... Амазонка, Сахара, новозеландские гейзеры, Эверест... Что ни говори, а ведь это вехи пути советского документалиста, охватившего без малого почти всю планету (К. Славин. И добавлю, умевшего снимать фильмы с минимальным количеством технических средств и помощников). И совсем не трудно поэтому понять очеркиста, который, увидев некоторые мои работы, пишет примерно в таком роде: «На экране метались джунгли Непала, дороги Австралии, легендарный Олимп, священное озеро Титикака, каналы Голландии, небоскребы Нью-Йорка...» Или так: «Где еще мы увидим индейца, стреляющего из духовой трубки отравленными стрелами, или воинственный танец татуированных с ног до головы австралийских аборигенов...»

...Все это действительно так. И сорок две страны (а когда выйдет этот номер журнала, их станет сорок три), и триста пятьдесят метров отснятой пленки, и двадцать три полнометражных фильма... Но я бы начал не с этого...

За кого только меня ни принимали за границей! И за испанца, и за француза, и за итальянца... Даже за южноамериканца! Но никому не приходило в голову, что я грузин. Что мне, сыну небольшого народа, сполна познавшего в дооктябрьские времена все «прелести» национального унижения, выпала честь представлять за рубежом не только свободную, процветающую советскую Грузию, но и всю великую советскую державу и ее славное киноискусство, с самой колыбели взращенное идеями интернационализма, дружбы и братства народов.

Я не часто об этом говорю, но теперь, подводя некоторые итоги своей работы, в преддверии всенародного праздника 50-летия образования СССР, чувствую себя обязанным сказать и об этом. Слово бессильно передать то состояние гордости и счастья, которое

я испытываю как сын не только грузинского, но и всего советского народа там, за пределами своей родной страны, при столкновении с иной действительностью. Не проходит буквально дня и часа, чтобы я в своей нелегкой, порой мучительной работе не соприкасался с противоречиями национального, расового и социально-политического свойства, которые у меня дома давным-давно ушли в прошлое.

И хочу я того или нет, но я невольно думаю, какой страшной, беспросветной была бы судьба грузинского народа (и узбекского, и армянского, и казахского, и русского и всех других народов и национальностей нашей страны), если бы не Октябрь, не Ленин, не ленинская партия коммунистов.

Где бы я ни снимал свои фильмы — в Австралии ли, в Америке, в Азии или Европе,— я никогда об этом не забываю. И тем яснее и понятнее мне, наверное, становятся мир, который открывается взору кинообъектива, и проблемы, которыми мир болен или озабочен. Тем ценнее путь, пройденный нами, путь нам предстоящий.

К. Славин.

Дорога кинодокументалиста в своем самом высоком понимании — это путь первопроходца-открывателя и новых земель, и малоизвестных народов, и новых людей, и новых идей. Сразу же скажу, что новизна материала вольно или невольно наталкивает документалиста на нешаблонные творческие решения, ибо уловить новое, незнакомое, загадочное и при этом нужное людям в подавляющем большинстве случаев способен человек, одержимый пристрастием к неизведанному, чувством нового — чувством времени. Ведь чувство нового — это и есть время, которое ты ощущаешь импульсивно, как зов, порыв, тревогу! Как постоянно живущий в тебе беспокойный дух, призывающий к поиску, к действию, выталкивающему на дорогу жизни. Но рядом мирно сосуществуют и приметы мнимого поиска, «герои» проторенной дорожки. И у них будут своя «одиссея», свои крокодилы, индейцы, амазонки, свои сюжеты. Еще вчера мы сетовали на то, что наше кино бессловесно, молчаливо, что люди

К. Славин

на экране способны лишь шевелить губами под нескончаемый треск диктора. Сегодня мы с ужасом и, что хуже, с роковой покорностью выслушиваем бесконечные словоизвержения и словопрения людей, которым не о чем сказать, нечем поделиться со зрителем, у которых нет за душой ничего такого, что сделало бы их экранные излияния общественно обязательными. Да, да — общественно обязательными и необходимыми! И мы снова бьем в набат, кричим на всех перекрестках, что синхронные фильмы устарели, превратились в некую разновидность шаблона, схемы, что пора вернуться к старому доброму кинематографу с диктором. К действию, а не описанию действия. К показу, а не рассказу в духе телеочерков и телепередач. В этом, наверное, есть свой резон, но нельзя отменить синхрон, как нельзя было раньше одним росчерком пера зачеркивать диктора, вернее — комментарий, авторский текст. Нужно отмести плохой, надуманный синхрон, дурной, велеречивый, безжизненный текст, а не сам метод. Невозможно представить себе фильм о хирурге Амосове без синхронных записей. Герой фильма просто создан для большой общественной трибуны, у него есть, что поведать людям, и авторы-документалисты умно и тактично, с настоящей кинематографической изобретательностью выявили это качество открытого ими харак-

тера. Во многих же других картинах, скажем, «Океан — судьба моя», разговоры людей выглядят не более, чем дань модному, а значит «обязательному» приему. Ф. Фартусов, который делал фильм о моряках Тихого океана, прекрасно чувствует и передает состояние окружающей природы, ее форму, краски, динамику... Тут ему трудно найти конкурента! А в съемках человека он пасует, не в силах его раскачать, разговорить, взволновать. И потому его моряки, несомненно хорошие, славные, даже героические люди, в своих разговорных эпизодах выглядят фальшиво, безжизненно.

...Почему я с этого начинаю? Теперь, видимо, все трудней и трудней работать на международном материале. Недавно — всего пять или десять лет назад — зрителя можно было захватить, увлечь, взволновать простыми и, в сущности, самоигральными вещами.

«В стране инков»

Всем обликом новой, неведомой действительности, неожиданными сочетаниями экзотической флоры и фауны, причудливыми особенностями быта, одежды, жилищ — короче, образом жизни в той или иной степени парадоксальным для наших привычек и представлений. Хорошо, когда тебе первому удалось снять редчайшие творения архитектуры и культуры редчайшей на свете народности, где-то в Перу, на высоте двух тысяч метров над уровнем моря... Хорошо, что ты сумел рассмотреть и показать характерные обычаи, ритуалы, танцы, наконец, способы, которыми извлекают средства для жизни люди и племена, живущие в глухих, неприступных уголках земли. Но таких глухих и неприступных уголков становится все меньше и меньше. Я бы сказал, что именно к ним приковано теперь пристальное внимание кино- и телеоператоров, стремящихся поразить воображение зрителя занимательной фактурой и натурой.

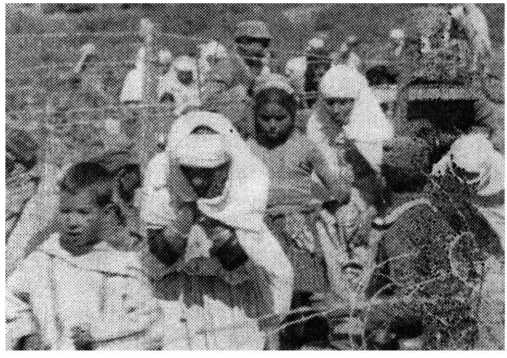
В наши дни мир просматривается со всех сторон, и у человека с кинокамерой нет преград для вторжения в самые сокровенные места живой природы и человеческой жизни. Но не потеряла ли от этого она свою первозданную красоту и новизну? Не стал ли он меньше — наш старый земной шар, ведь сегодня пространственные категории обрели совершенно иной смысл?!

И наконец о том, что, наверное, еще более важно.

Для того чтобы увидеть панораму мира, теперь не обязательно ходить в кинотеатр. Вся наша планета — ее нехоженые тропы и накатанные магистрали, ее люди и звери, ее воды и твердь, глубины морей и космические дали, ее перегруженные людьми и машинами города и замерзшие в первобытной дикости селения, ее дела, надежды, падения, взлеты, сенсации, мечты, песни — все это

пришло в наш дом, в небольшую человеческую ячейку, называемую семьей. И все это сфокусировалось на небольшом, но очень емком экране. Изо дня в день мы выслушиваем выступления и обзоры телекомментаторов, сопровождаемые кино- и фотоиллюстрациями. Мы быстро приобщились к постоянным рубрикам телевидения «Время», «Клуб кинопутешествий», «В мире животных»... Мы смотрим на голубом экране спортивные и другие передачи всемирного значения, и от этого мир становится и близким, и пестрым, и в чем-то неизбежно обыденным. Праздник перестает быть праздничным, если он не отмечен в календаре красными числами, а разбросан на все дни. Но так ли безрадостны будни?.. Еще одно обстоятельство и далеко не маленькое. Мы стали больше ездить, вооруженные фотоаппаратами, кинокамерами, портативными магнитофонами, и я часто думаю о том, какое значение для нас, кинематографистов, имеет тот факт, что на квартирах товарищей, вернувшихся из туристических поездок или загранкомандировок, нам столько раз предстоит торжественный — уже вошедший в ритуал — просмотр заснятых слайдов или любительского фильма...

«Алжирский дневник»



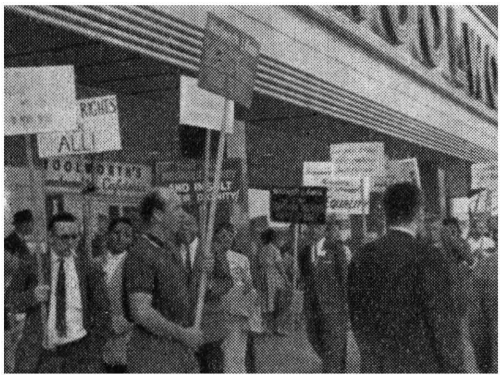
Не ведет ли это к инфляции материала или бедности творческих средств, ведь «демьянова уха» из экзотики, как бы привлекательна она ни была, все-таки пресыщает...

Г. Асатиани. Мне кажется, вы говорите о проблеме отношения к материалу и его индивидуального восприятия. Действительно, в нашей работе на одной только красивой экзотике далеко не уедешь, если она сама не является предметом рассмотрения, как это мы нередко встречаем в познавательных видовых и географических фильмах. Но значит ли это, что повседневная информация о международной жизни (я оставляю в стороне любительские ленты и слайды), рассчитанная на сиюминутное восприятие, а с другой стороны — фильмы о заповедных уголках природы, ставшие непременной частью занимательного и полезного отдыха у телевизора, могут вытеснить или заменить глубокое, непростое по мысли и исполнению, остросоциальное, острополитическое произведение?.. Работу задуманную, выношенную, а возможно, и выстраданную. Как может не дойти до ума и сердца картина, поднимающая «проклятые вопросы» времени, вечные проблемы, не дающие спокойно спать всем честным людям на земле. Всем тем, кто хоть раз лицом к лицу столкнулся с миром наживы, несправедливости, власти денег... Я снимал идолопоклонников, солнцепоклонников, жертвенные камни и обряды туземцев.

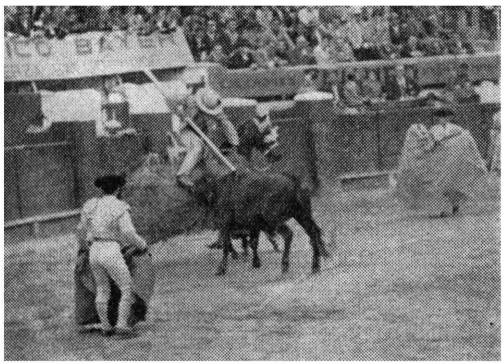
Но ни одно суеверие, ни один веками испытанный культ не может сравниться с культом денежного мешка. Я встречал его идолов и рабов, пигмеев и корифеев на

разных широтах, и если всерьез говорить о свободе, «о свободном мире», то для меня, как и для всех нас, это свобода от власти денежного мешка. Разве эта тема исчерпала себя или «морально устарела»?!

...Один дотошный журналист подсчитал, что я налетал больше двух миллионов километров. Может быть, так, не проверял. Но он учитывал лишь воздушные трассы. А полет — это не работа. Это кратковременный отдых, привал. Работа — это километры земные... А какой цифрой можно измерить километр труда человека с киноаппаратом? Какой подобрать коэффициент моральных и физических затрат при мучительном переходе сквозь лесные чащи и джунгли под палящим солнцем или непрестанным ливнем? А жалящий песок пустыни, который буквально въедается во все поры — покрывает лицо, руки, шею несмываемым желтым налетом?.. А крутые горные тропы и заунывный, мертвящий простор саванны?! А висящие над пропастью скалы, с которых почему-то лучше всего получаются масштабные общие планы, но попробуй подберись к ним с тяжелым аппаратом, штативом, кассетами с пленкой!.. О машине не приходится и мечтать — во всяком случае в такого рода странствиях... Случалось мне передвигаться на лошадях, верблюдах, мулах, пирогах и... на своих двоих... Было и похуже, однако же для меня это не самое страшное. Самое тяжкое, гнетущее лежит в восприятии действительности. Преследуя цель заснять великие творения человеческих рук — древние храмы, предметы искусства, утварь,— скажем, в Перу на землях инков, или у Гималайского хребта в «стране за семью замками», или в «мертвом сердце» Австралии, ты, не веря себе, внезапно обнаруживаешь уклад человеческих отношений, который застыл на исторической отметке, где-то в районе первобытно-родового строя. Не верится, что живешь на склоне двадцатого столетия, что где-то люди уже вступили в социалистическую эру, и что сам ты прибыл сюда оттуда, где такие понятия, как равенство перед законом, цивилизация, прогресс, за которые лучшие люди земли проливали кровь и шли на эшафот, давно стали неоспоримой, для всех очевидной и равно доступной реальностью. Судите сами: коренные жители Австралии — немногочисленные туземные племена, называемые аборигенами, в своей собственной стране лишены каких-либо гражданских прав. Их не учитывают при переписи населения, не пускают в города, не лечат, не учат. За убийство аборигена никто не несет ответственности. Полуголодные, вечно подверженные лишениям люди гибнут от эпидемических заболеваний, их косит проказа, туберкулез, трахома, холера... И это в стране, кичащейся своими высотными городами, модернизированными заводами и кораблями,



«Разноэтажная Америка»



несметными стадами и богатейшими урожаями зерна!.. А шерпы, населяющие горные районы Непала, какие это мужественные, красивые, гордые люди! Но с каждым днем их становится все меньше и меньше... А перуанские индейцы, изгнанные недавними владыками этой маленькой южноамериканской страны на неприспособленные для человеческого существования земли!.. Как можно об этом говорить без боли и негодования, если ты считаешь себя художником, исполняющим высокий интернациональный долг.

В одной из североафриканских стран в год, когда она только-только освобождалась от иностранной зависимости, мне довелось снимать фабрику, на которой трудились дети от шести до десяти-двенадцати лет. Своими маленькими, немощными ручонками они ткали ковры, и труд их, непосильный для здорового, взрослого человека, буквально ничего не стоил!.. Жалкая чашка какой-то похлебки или банан — вот все, чем расплачивалась с ними владелица фабрики ковров и гобеленов. Удивительно ли то, что к десяти годам многие из маленьких рабочих прощались с жизнью?.. Сердце обливается кровью, когда вспоминаешь подобные встречи и впечатления, а на моей «планетарной», как вы говорите, дороге их не сосчитать. Как же об этом не сказать с экрана, как не взывать — во всю силу таланта, тебе отпущенного,— к стыду и совести человечества. Нельзя же не думать, не говорить об истинной сути буржуазной морали и цивилизации.

Западные пропагандисты очень любят рассуждать о «культурно-просветительной миссии» вчерашнего и сегодняшнего колониализма. Кто же, как не мы, может лучше, вернее показать его истинное лицо!.. Стоит только сопоставить факты, заглянуть в прошлое, потревожив тени и испано-португальских конкистадоров, и американских нефтяных акул, и банановых королей, и «достославного» сэра Лоуренса, предстающего сегодня чуть ли не в ореоле борца за независимость арабских народов!..

Да, поиск своей дороги — это поиск истины, кропотливого постижения мира, в котором мы живем. Мира и его проблем. Это нелегкий и негладкий путь, ничего не имеющий общего с производственным артикулом документальной съемки.

«Мюнхен. Двадцать пять лет спустя»

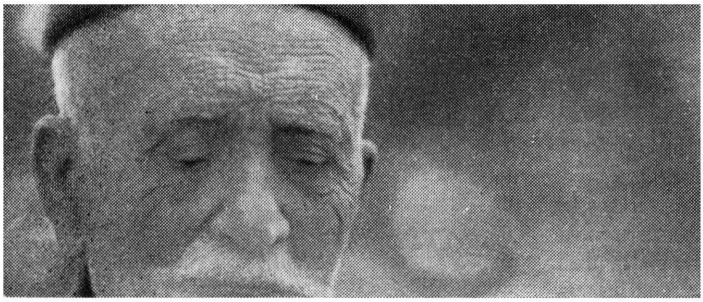
Вначале я вспомнил имя синьора Спани — оператора итальянского телевидения, поставившего перед собой цель заснять так называемого «йети» — снежного человека — и для этого пробравшегося к подножию Гималайского хребта. Я видел, как он снимал следы гималайских медведей, которые часто ходят на задних лапах, выдавая их за след «снежного человека». Он делал сенсацию, создавал ее собственными руками, рассчитывая на солидный куш. На все остальное ему было наплевать. На суровую, нищенскую жизнь окружавшего его народа. На архаичный, противоречащий нормальной логике характер людских взаимоотношений. На кричащий контраст между сказочным богатством власть предержащих и неправдоподобно варварским существованием простых людей. Вот где, казалось бы, заложена бомба, предельно сенсационный материал! Но только не для синьора Спани и его хозяев. В погоне за наживой они не брезгуют никакими средствами, и это не только одно из проявлений буржуазной «морали», но и расизма, национального высокомерия, хотя тот же Спани, возможно, и обидится, если его кто-либо назовет расистом.

К. Славин. Но достаточно ли найти, отметить один только голый факт или группу фактов. Если вы хотите сказать что-то свое, новое, значительное и сказать от сердца, заинтересованно, страстно, вы должны о многом задуматься. Ради чего живет человек, работает, борется, погибает... Придумывает себе богов и кумиров... В чем он видит и ищет прогресс, свободу, творчество... Почему и сейчас в нашем мире действуют законы джунглей... Как выглядит и действует сегодня машина, называемая капитализмом и империализмом, как она «работает», так сказать, в своем наглядно-кинематографическом выражении, а не в теоретическом плане... И разве не в противоборстве с ней — почти на всех широтах нашей планеты, в ее более или менее горячих точках — рождаются силы, способные избавить человечество от этой насквозь прогнившей и обреченной на гибель машины!.. Осмыслить все это — нелегкое дело, но как выходить в путь, не зная цели? Да еще если путь проходит по чужим городам и весям... Можно снимать ландшафт и человека, синхронно и нанемую, с движения и в статике — в конечном счете это дело умения, мастерства. Но при всех случаях зритель должен получить пищу для собственных размышлений, выводов. И его душевные струнки при этом не должны молчать... А раз так — нужно быть готовым ко всяким неожиданностям. Нужно психологически настроить себя на работу с барьерами, отчетливо представить себе все препоны предстоящей дороги. А их немало. Потому что мы — документалисты — отправляемся в путь не туристами, а публицистами, действенными участниками тех самых событий, образ которых мы хотим передать зрителям.

У советской кинопублицистики уже давно сложилась и в лучших проявлениях почти всегда дает о себе знать своя плодотворная традиция.

Нисколько не претендуя на завершенность своих выводов и никому их не навязывая, я все-таки беру на себя смелость отметить коренные и в моем представлении бесспорные черты советского «зарубежного фильма», будем так его называть для краткости.

Во-первых, неравнодушное, горячее отношение к проблемам мирового развития, в котором на первый план выступает ведущая политическая тема дня, переживаемого момента.



«Грузия — легенды и быль»

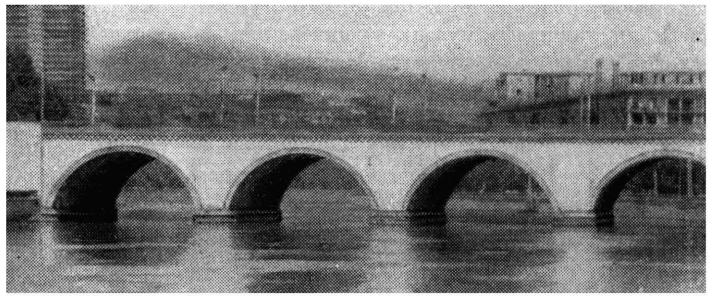
Во-вторых, заинтересованное, уважительное, доброе отношение к жизни, борьбе и чаяниям больших и малых народов мира, к особенностям их культуры, истории, быта, нравов — ко всему тому, что продиктовано глубоким интернациональным чувством, характерным для советского человека.

К этому я мог бы прибавить обстоятельное, вдумчивое и взыскательное, проникнутое исследовательским пафосом рассмотрение жизненного материала; почти всегда высокую, неремесленную культуру кинематографической работы, требующую нередко и личного мужества и самоотверженности, огромного трудолюбия.

К несчастью, наша критика и киноведение

еще всерьез не прикоснулись к такому многообразному, огромному и важному пласту документальной кинематографии, как советский публицистический фильм на материале зарубежной действительности. А уже довольно отчетливо прослеживаются магистрали, впервые проложенные советскими документалистами, прорисовывается именно наш советский почерк и взгляд.

Скажем, Р. Кармен, Б. Макасеев, В. Ешурин и Б. Цейтлин в испанских и абиссинских съемках первыми вывели на кинематографическую орбиту вдохновенный образ народа, вставшего на путь борьбы против фашизма и империализма. Роман Кармен пронес революционное восприятие освободительной борьбы через Китай, Кубу, Вьетнам, он продолжает и развивает его и по сей день в своих новых работах, в частности, в той картине о народах Латинской Америки, над которой он сейчас работает.



«Грузия — легенды и быль»

У истоков нашего социально-политического фильма послевоенных лет стоит незаурядная во всех отношениях лента Анатолия Колошина «На улицах Вены». В ней мы, кажется, впервые увидели темпераментный показ открытых классовых схваток, узнали о возможностях долговременного, терпеливого наблюдения за процессами политической борьбы.

Незабываемую портретную галерею борцов за народное счастье, искрящиеся благородством и мужеством зарисовки людей разных широт и континентов создали Владлен Трошкин и Олег Арцеулов. Среди их съемок есть подлинные сенсации. Чего стоят обошедшие мир их кадры Патриса Лумумбы, кажется, последние при его жизни. В своем человеческом поиске Трошкин и Арцеулов стойко выдерживают взятый курс. И в нем я вижу и творческое своеобразие и неповторимость открытия.

Наконец Александр Медведкин, показавший нам возможности дефицитного в документалистике жанра кинопамфлета и кинофельетона. И это не проходные, а принципиальные вещи, чрезвычайно обостренные по мысли и по форме, в непривычно новой манере интерпретирующие актуальнейшие вопросы времени.

Конечно, это попутные наблюдения, возникшие у меня в связи с темой нашего разговора. Можно было бы назвать и других людей, чьи фильмы запомнились и заставили о себе говорить, но не в них дело. Сейчас нам важно представить общую картину, направление поиска. Ведь когда я упоминал о любовании экзотикой, о будничном потоке повседневной информации, о схематических и схоластических решениях, о легких, проторенных дорогах, я внутренне ратовал за то, чтобы испытание на прочность в лентах, так или иначе касающихся мировой проблематики, велось с уже завоеванных позиций нашей образной публицистики.

Меня, честно говоря, нередко беспокоит, страшит та легкость и безмятежное спокойствие, с которыми иные наши документалисты «подкрадываются» к зарубежной теме. Не здесь ли причины, порождающие неверный тон, откровенную заданность, то есть

все то, чем страдают иные наши ленты, снятые за рубежом?

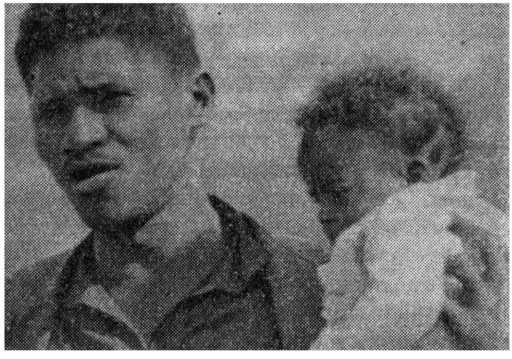
Г. Асатиани. Я снял за рубежом больше двадцати картин, конечно же, не равнозначных по своим тематическим аспектам, задачам и решениям. И не одинаковых по трудностям и проблемам, которые предстояло решать на месте, без малейшего промедления, на свой риск и страх. Одно дело работать над памятниками древней Эллады, а другое — в рейдовых отрядах партизан, ведущих освободительную войну... С точки зрения конкретной фактуры, качественных особенностей кадра, подсказывающего в дальнейшем и композиционные приемы и форму рассказа, я больше сталкивался не с «мертвым», инертным в некотором роде материалом (архитектурные ансамбли, ландшафт, музеи), а с интенсивными человеческими проявлениями. Честно скажу, моя душа, все мои склонности и интересы лежат в этой живой и трепетной сфере. Лучше всего, уверенней даже, как ни странно, спокойнее, я чувствую себя в лихорадочной, насыщенной грозовыми разрядами обстановке на глазах рождающегося и протекающего события. Потому, наверное, целые пласты материала, добытого в атмосфере события, в многоликой, многоплановой съемке, на моем экране выглядят интереснее, сильнее, чем описательные или антуражные эпизоды.

Я хорошо понимаю, что в добротной профессиональной работе все должно быть взаимосвязано — и обстановочные кадры и центральные события. Когда я снимал «Страну инков», мне хотелось, чтобы в фильме присутствовали не только поразительные памятники седой старины, но и сегодняшняя жизнь индейских племен, обитающих на берегах Амазонки. Я полетел в Икитос, чтобы снять индейцев, и обнаружил, что в этом глухом поселении в семистах километрах от Сантьяго безраздельно хозяйничают «Юнайтед Фрут компани» и другие американские фирмы, бессовестно и нагло обдирающие коренных жителей, буквально за гроши скупая у них ценнейшие породы черного дерева, цитрусовые, бананы, кокосы... Вот и получился эпизод, где все сплетено: великие творения индейской культуры, скудная жизнь современных индейцев и длинная, загребущая рука дяди Сэма. Теперь ему на чилийской земле стало не по себе, и это счастье для трудолюбивого, талантливого народа небольшой, южноамериканской страны, рассвет новой жизни. Мне же, как это порой бывает с документалистами, выпала доля узнать его в трудные, сумеречные дни...

В каждом разговоре о своей работе есть доля лукавства, а то и кокетства. Я всеми силами хочу их избежать, и пусть мне простят приверженность к излишней патетике и чувствительности: я хочу сейчас сказать о том, что, может быть, лучше всего определяет всю суть моей работы, моего мироощущения.

...Я счастлив, что мне довелось идти в одном строю, в одной шеренге с алжирскими партизанами в тот год, когда народ Алжира кончал с колониальным ярмом... Я счастлив, что снимал крестьян, впервые в жизни ставших за свой плуг на свободной земле... Что с гигантской народной демонстрацией прошел под проливным дождем от горы Марафон до Афин и Манолис Глезос говорил мне: «Не торопись, ты потратишь всю пленку, то ли еще будет...» Я горд тем, что мне удалось снять волны пролетарских колонн на

«За экватором»

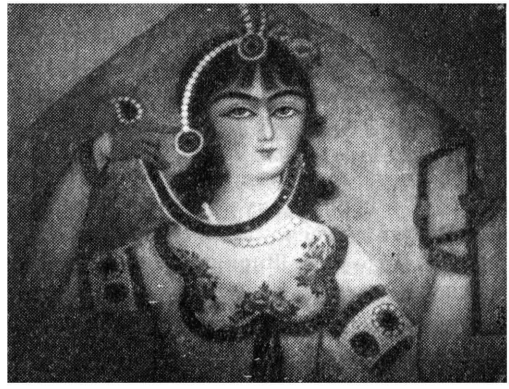


главных улицах многих европейских столиц, студенческие манифестации, пролетарские митинги, забастовки, стачечную борьбу, увидеть озаренные светом грядущего дня лица текстильщиков, докеров, автостроителей, шахтеров... Показать весенний разлив пурпурных знамен...

Мир, где я это повстречал, жесток и груб. Он резко сталкивает жалкие фавеллы бедняков с роскошными хоромами богатеев; впавших в отчаяние безработных и процветающих лавочников; бескорыстных тружеников, едва сводящих концы с концами, и живущих в свое удовольствие бездельников; голодных детей и стариков и сорящих миллионами банкиров и биржевиков, среди которых немало гангстеров и казнокрадов... Я снимал и тех и других. Знаю, меня иногда упрекают в том, что я слишком прямолинейно, «в лоб» сталкиваю кадры с «полярными» по своему социальному смыслу съемками.

Но я не вижу, не чувствую никакой необходимости в «полутонах» или усложненных ассоциациях. Сама действительность заставляет меня говорить «шершавым языком плаката», горькая, вся состоящая из вопиющих контрастов.

Пока на свете существуют бидонвили для дешевой, как правило, завербованной во вчерашних колониях рабочей силы; пока мюнхенские лачуги «гастарбайтеров» (так называют в ФРГ иностранных рабочих) служат последним прибежищем для тысяч и тысяч несчастных людей; пока в старых и новых городах Европы, Америки, Азии действуют волчьи законы, порождающие не только нищету и невежество, но и расизм в самом низменном своем проявлении, пока поднимает голову фашизм, нам нечего стыдиться сильного, гневного слова, ясного, конкретного указания на то, что белое и что черное. Лишь бы это шло от правды, от искреннего чувства... Я видел, как судили матерого фашиста, бывшего начальника концентрационного лагеря в Гельмбрихте Аллопза Дерра. К моему негодованию (и к полному равнодушию публики!), он отделался чисто символическим наказанием.



«Иранская миниатюра»

Почему же присутствовавшие так безразлично восприняли этот процесс?.. Почему некоторые политики последовательно и упорно стараются вычеркнуть из памяти прошлое?.. Что заставляет обывателей жить, трудиться, любить, принимая сегодняшний день в отрыве от вчерашнего и завтрашнего?! Почему, наконец, нам изо всех сил стараются доказать, что нужно жить одним сегодняшним днем? Об этом и многом другом я размышлял, снимая картину «Мюнхен. Двадцать пять лет спустя». Не знаю, все ли я сказал там верно и достаточно исчерпывающе. Но одно для меня несомненно. Процесс

оболванивания самодовольного немецкого бюргера развивается по тем же законам, что и в гитлеровскую пору. У неофашизма такие же приманки, те же символы, те же фантомы, те же освященные «нетленной традицией» обряды. И показав их со всей возможной достоверностью, а где-то, даже в гротеске, я не преминул сказать все, что думаю — что думаем все мы — о Германии Таддена, Штрауса, Шпрингера, о Германии модернизированных притонов и совсем как в годину фюрера военизированных пивных.

У входа в Дахау — печально известного миру фашистского лагеря смерти — я снял короткую надпись: «Никогда больше...»

«Дороги пятого континента»

...«Никогда больше...» Дай-то бог...

К. Славин. В идеале современный документалист должен сочетать в себе знания натуралиста, историка, искусствоведа, социолога... Он должен быть и политиком, и трибуном, и умелым, широким и умным собеседником. Когда все это есть — вообразим себе такую приятную возможность,— останется «только» умение снимать, разбираться в том, что снято и как снято. То есть делать кинематографическую ленту... Кино — дело коллективное и в своей совокупности автор, режиссер, оператор или несколько операторов (а в последние годы еще и звукооператор) могут в сумме составить тот идеальный оркестр, в котором сольются многие голоса — и очень важные, иногда решающие успех дела.

Г. Асатиани. На основной стадии фильма, в каждом случае определяющей его судьбу,— я говорю о съемочном периоде — я лишь в некоторых картинах работал вместе с оператором Отаром Деканосидзе... В подавляющем же большинстве случаев я снимал один. И снимал, и писал звук, и крутил баранку автомобиля... Я могу только позавидовать Роману Кармену, Владлену Трошкину, Анатолию Колошину, Григорию Чухраю и другим своим коллегам, которые большей частью выезжали на съемки пусть небольшими, но очень квалифицированными группами.

Я не жалуюсь, не сетую на судьбу, а просто фиксирую факт. Далеко не все, что задумываешь дома, получается при съемке. Иногда не хватает сил, времени, нервов... А порой просто и посоветоваться не с кем, а как нужно!.. И тебя постоянно гложет червь сомнения — на верный ли встал путь и те ли средства избрал для достижения цели?

За одно я спокоен. Я никогда не боюсь показаться старомодным, архаичным.

Я не страшусь испытанных средств съемки. Не гонюсь за эффектными кадрами. И никогда не думаю о том, насколько мой почерк и взгляды отражают веяния современного кинематографа. Может быть, потому я никогда

ничего не возвожу в фетиш: ни синхронные съемки, ни скрытую камеру, ни «длинные крупные планы», ни движение трансфакатора... Мне кажется, что все хорошо там, где это нужно. Не такая уж смелая мысль. Но как запутываются иной раз самые простые понятия, когда кто-то вдруг загорится идеей снять «белое на белом» или подсмотреть «нечто» такое, что должно чуть ли не все «перевернуть» в кинематографе!.. А для чего?.. Ради какой цели?..

Я не люблю работать с чужим материалом. С кадрами, снятыми другими людьми, с иных позиций, с другой задачей. Чужие глаза и руки, другая философия вещи накладывают свой тон на любой самый живой, самый выразительный материал, как его не крутят и не подают многоопытные режиссеры и комментаторы. Есть, конечно, свои мастера и больших монтажных фильмов. Для них чужая хроника — это особый способ выразить глубокие идеи века и личные наблюдения, переживания, по-своему осмыслить эпоху. Но в этом случае они сами становятся героями фильма, а не привлеченный материал. Однако это дано далеко не всякому. Не потому ли перед нами и на телевизионном и на кинематографическом экране зачастую одни и те же кадры и сюжеты нередко трактуются поразному, в соответствии со «злобой дня». Документ превращается в жонглерскую палочку, а критика благосклонно подбрасывает термин: «раздокументированный...». Считается, что любой пробел можно возместить фильмотекой.

А я смотрю так. Нужно больше снимать в окружающей нас жизни, в самой действительности. И так снимать, чтобы наши фильмы, помогая людям жить и работать, могли перешагнуть свое время, стать необходимым документом эпохи для натуралиста, историка, социолога, психолога завтрашнего дня... А чтобы приблизиться к этому желанному рубежу, одного мастерства — самого тонкого, ювелирного умения — недостаточно. Огромное значение имеет вера в правоту своего дела, в правомерность поиска да и личное мужество. А вера приходит к тому, кто наделен талантом жить чувствами, делами, заботами своего времени. И она наводит порой на такие факты, которым просто нет цены. Однажды где-то в Марокко я снял мальчугана по имени Юрий. Его так назвали в честь Гагарина, в честь нашей страны...

К. Славин. Мы коснулись здесь необыкновенно важной темы. Темы интернационализма, которым отмечен путь советской документальной публицистики. В нашем кинематографе мы находим тысячи примеров того, с какой бескорыстной братской помощью советский народ приходит к людям, освободившимся от пут колониализма, как он помогает развивающимся странам строить новую жизнь, быть ее хозяевами... А когда мы работаем за рубежом, далеко от родного дома, от близких, от друзей, какое сердечное участие мы ощущаем на себе со стороны наших братьев по классу!.. А какую ненависть врагов!..

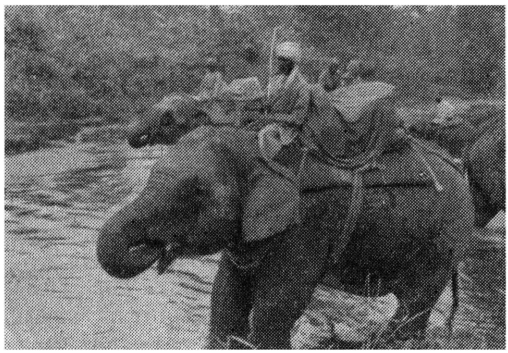
...Вы говорили, что за границей вас часто принимают за итальянца, испанца, француза.

Г. Асатиани. А когда спрашивали, я отвечал: русский. Но я ведь не русский, я грузин. А для меня в этом никакого вопроса, ведь там у них «русский» — это значит советский. Вот вам еще один аспект интернациональной темы.

Сейчас, в год пятидесятилетия образования СССР, я занят, все время отдаю картине «В братской семье...», которую мы вместе с армянскими и азербайджанскими документалистами снимаем навстречу великой дате. Мне посчастливилось возглавить интересный творческий коллектив, в нем от Ереванской киностудии участвуют Г. Мелик-Авакян и В. Петросян, от Бакинской — Е. Кулибеков и А. Алекперов, от нас — М. Салуквадзе и О. Гургенидзе... Поверьте мне, это неплохой «оркестр», а раз уж я вспомнил об оркестре, то скажу, что в ближайшие дни мы собираемся снять небывалый «оркестр», составленный из народных певцов и музыкантов трех братских народов: почти семьсот человек! Этот эпизод, видимо, будет венчать нашу картину, задуманную как цикл из трех новелл. В одной мы расскажем о том, как азербайджанцы, грузины, армяне участвуют в неви-

данной «перепланировке» озера Севан, чтобы повысить уровень его прекрасного водного зеркала. В другой мы напомним героическую эпопею освоения нефтяных богатств Каспийского моря, где с братьями из России и других республик, вместе с мужественными нефтяниками Азербайджана вдохновенно трудились рабочие, инженеры, ученые Армении и Грузии...

У себя в республике мы решили снять нашу столицу — воистину интернациональный город, древний Тбилиси, всегда бывший одним из очагов культуры грузинского, армянского, азербайджанского и русского народов. Мы вспомним революционную историю



«Охота в джунглях»

созданной Лениным Закавказской Федерации, расскажем о том, как пагубен и коварен был путь, на который толкали народы Закавказья грузинские меньшевики, армянские дашнаки, азербайджанские муссаватисты.

...В Тбилиси немало улиц, носящих имена великих революционных борцов, писателей, ученых, артистов русского, украинского, армянского, азербайджанского народов.

Есть у нас и улица имени великого французского скульптора Родена. На этой улице многие годы жил и работал прославленный грузинский скульптор Николадзе, создавший замечательные памятники в честь родной Грузии и ее людей.

А кто не знает творений замечательного художника Нико Пиросманашвили, этого человека из народа, который никогда не учился живописи и при жизни не пользовался серьезным вниманием — подумаешь, какой-то кустарь рисует вывески, расписывает духаны... Малоизвестны обстоятельства жизни Пиросманашвили, никто не знает, где он умер и где его могила... А картины его знают всюду. И совсем не потому, что он писал на какие-то «всечеловеческие» или библейские темы. Он писал свой народ — его простую жизнь, его быт и обиход, его сады и рощи, его праздники... Но сколько в этих несложных, на первый взгляд безыскусных работах любви и счастья, сколько света и солнца, воздуха и аромата родной страны! Я убежден — и в этом убеждении меня никто не сможет поколебать,— что только художник, так любящий свой народ, как Пиросманашвили или Николадзе, может заслужить признание и славу интернационального творца. Всечеловеческого властителя душ, умов, сердец...

И тот, кто считает, что к нашим зарубежным кинодорогам это не имеет прямого отношения, заблуждается. Я скажу, что ничего путного для своего народа и для других народов ему сделать не удастся, как бы виртуозно он ни владел техникой съемок.

К. Славин. Национальная традиция у мастеров документальной кинематографии из республик проступает на любом сю-

жетном фоне. И это знаменательная особенность, совершенно не исследованная еще в аналитической литературе. Взять хотя бы лучшие фильмы Асатиани, снятые в разных странах. Цветовая наполненность кадра, его яркий колорит и контрастность; динамическая энергия материала, где, кажется, всего много, все в избытке; музыкальная напевность и острота компонентов — монтаж, звукооформление, текст, где нет никаких «полумер»,— все это сообщает и урбанистическим и ландшафтным съемкам своеобразие, идущее от темперамента, от ощущения жизни в русле весьма характерной национальной традиции.

А картины Малика Каюмова, те, что сделаны не на узбекском, а на вьетнамском или афганском материале? Разве в их плавных, замедленных ритмах, в «рифмовке» пейзажей и человеческих лиц не узнаешь руку именно узбекского режиссера?

Все это живет и дышит мотивами, красками, звуками своей культуры и в работах, свободно вбирающих ракурсы и построения современной документалистики, с ее приверженностью к длиннофокусным объективам, к контрастным сочетаниям звука, слова, кадра, к предельно лаконичному использованию музыкально-шумовых характеристик и дикторского слова.

Я видел, как охотно обращаются к этим приемам молодые режиссеры Грузинской киностудии, и не только они, но и мастера старшего и среднего поколения. Вполне современно, строго и сдержанно снят и смонтирован киноочерк «Высотники» молодым, по-моему, быстро растущим режиссером Ю. Татулашвили, хотя мне в его работе недостает активности действия. Он отказался от комментария, очень скупо обошелся с другим звуковым материалом и тем не менее произнес свое искреннее слово в честь нового рабочего Грузии, произнес и возвышенно и гордо. Далек от чистой этнографии его же фильм «Народные сказители». В нем фольклорно-обрядовая нить сплетается с хроникерским видением будничной атмосферы горных селений и снова отличается почти полным невмешательством диктора.

Г. Асатиани на съемках лова рыбы в Средиземном море. 1967

Самобытных ярких работ можно ожидать от талантливого Г. Чубабрия — он весь в свободном, по-юношески восторженном разглядывании долин, гор и человека... Он хорошо видит и прекрасно слышит оттенки и голоса и, вместе с тем, в отборе кадров пейзажа и лиц весьма экономен — об этом лучше всего говорят его фильмы «Белый Торгвай» и «Песнопение».

Я мог бы поставить сюда и картину Г. Шония «Рисуют дети» и большую публицистическую ленту, сделанную Асатиани вместе с В. Микеладзе, «Грузия — легенды и быль». Но выводы, мне кажется, еще делать рано. Хочу попутно заметить, что чрезмерно рациональная дисциплина репортажных съемок в чем-то обедняет в общем-то живой, непоставленный кадр. Я не навязываю «непричесанный» репортаж, выплеснутый на экран «поток жизни». Однако же непроизвольный репортаж — в самой традиции грузинского киноискусства — от «Соли Сванетии» до «Листопада» — репортаж особый, истинно грузинский, сверкающий всеми красками жизни, расцвеченный характерными деталями, колоритный, обаятельный и достоверный в главном — в непредвзятой деталировке. И как бы «осторожно» ни снимали сейчас грузинские документалисты, пусть на главных

участках кинорассказа стоят герои и лица, раздумья и песни, но они не проиграют от того, что где-то мелькнет улыбка девчонки, бешеная скачка, неугомонный говор, базар, роскошный отель, величавые памятники... Да мало ли что может увидеть, схватить внимательный и наблюдательный человек, хорошо владеющий собой и своей техникой. Вспомним, как превосходно делают это латышские и киргизские документалисты, и к слову заметим, что деловой, не парадный обмен опытом, организацией которого у нас никто пока серьезно не занимается, в частности, по такой теме, как современный городской (заводской, сельский) репортаж или — еще шире — международный репортаж, опыт документальной съемки в специфических условиях зарубежной поездки,— как много мог бы дать такой профессиональный обмен личными наблюдениями и мнениями.

Г. Асатиани. Могу добавить — я как раз собирался об этом сказать,— что в моей творческой судьбе огромное значение сыграл мой первый наставник и учитель — старейший русский оператор, замечательный мастер и прекрасный человек Авенир Петрович Софьин, всю жизнь проработавший в Волгограде на корреспондентском пункте Нижне-Волжской студии хроники, где начинал и я. Он-то и вывел меня на ту дорогу, что протянулась и до Катманду, и до Нью-Йорка, до Буэнос-Айреса, и до Мюнхена...

Считаю, что мне повезло и тогда, когда меня включили в съемочные группы Центральной студии документальных фильмов, снимавшие картины «100 дней в Бирме» и «Брюссель — 1958». Нужно ли объяснять, что для меня значила совместная работа с такими режиссерами, как Леонид Варламов и Роман Григорьев, с таким тонким мастером операторского искусства, как Владислав Микоша!.. В наших группах были тогда москвич Игорь Бессарабов, бакинец Джаваншир Мамедов, таллинский оператор Семен Школьников и ташкентский — Малик Каюмов, и, мне кажется, мы многое открыли друг другу — это был самый деловой и действенный обмен творческим опытом. А сколько у каждого из нас и наших товарищей за эти годы накопилось суждений и впечатлений, и как ими нужно поделиться нам всем вместе с Карменом, Колошиным, Трошкиным, Монгловским, Арцеуловым, Гутманом, Махначом... Кто может отрицать, что у нас сложилась необычайно сильная группа киножурналистов-международников, но всех нас почему-то развели по отдельным «желобкам», хотя мы делаем одно общее дело.

Скажу вам как бывший председатель жюри Всесоюзного фестиваля документальных фильмов в Тбилиси, что фестивальная трибуна не самое лучшее место для профессионального обмена опытом. А потому и нашему союзу и Госкино следовало бы подумать над тем, как лучше организовать такой обмен. Скажем, по актуальнейшему вопросу технического оснащения кинооператоров, снимающих под чужим небом. Как можно работать с тяжелыми, шумящими камерами, на пленке, страдающей существенными изъянами, когда наши «друзья-соперники» (выражаясь языком спортивных обозрений) из телевидения давно уже снимают легкими синхронными аппаратами на узкой высокочувствительной пленке и потом уже у нас на киностудиях переводят ее на широкую!

К. Славин

...Мы просматриваем дневниковые записи, письма, фотографии... Третий, четвертый, пятый день разбираем и сравниваем картины. Вспоминаем тех, кто сотрудничал с Асатиани, например, таких интересных, острых, иронических, ярких во всех отношениях — их ни с кем не спутаешь — создателей литературных комментариев, как Мэлор Стуруа и Зиновий Гердт...

Сорок две страны. Десятки тысяч метров снятой пленки... 2 миллиона километров пути!.. Исчерпывают ли эти цифры наше знание о многотрудной, многоликой, нескончаемой дороге человека с киноаппаратом и неравнодушным взглядом?..

...Он родился в Сибири, в Туруханском крае — в семье политкаторжан... Начал снимать на Волге — корреспондентом по Астраханскому краю... Потом снимал освобождение Севастополя и взятие Кенигсберга, участво-

вал в создании фильма «Битва за Кавказ» ...
— А с чего все-таки начинается дорога?

Г. Асатиани

Дорога начинается с темы, меня в этом никто и никогда не разубедит. И тут особенно важно не допустить ошибки, не просчитаться, помня, что в той бескомпромиссной битве идей, которую мы ведем, нельзя недооценивать документальную кинопублицистику — искусство, взращенное самой действительностью, фактами разящей силы!.. А люди верят фактам. Они хотят получить ответы на многие волнующие их вопросы, а когда, дезинформированные, не находят ответа, бросаются из крайности в крайность, ищут призрачное утешение в душном мире марихуаны, порнографии, экстремизма... Посмотрите, как мечется западная молодежь, какой неслыханный идеологический напор давит на ее сознание, душу, коверкает эмоции... Слабые не выдерживают, сгибаются, теряют себя, приходят в лагерь реакции или на Бауэри — на эту страшную нью-йоркскую «Хитровку», откуда дорога только на тот свет... И где я тоже «имел счастье» снимать...

Учитываем ли мы все это, определяя тематические направления киноработы на международном фронте? К лицу ли нам выжидание и дипломатничание там, где надо наступать, драться! Вами, кажется, было произнесено слово «полумера». «Полумера» для меня синоним спокойной жизни, равнодушия, застоя. На «полумерах» далеко не продвинешься, не выиграешь ни одного сражения, а тем более за человеческую душу. Взглянем на это с другой стороны: скажем и о формировании советских программ для международных кинофестивалей. Мыслимо ли увидеть в них такие ленты, как «Алжирский дневник», «Разноэтажная Америка», «Мюнхен. Двадцать пять лет спустя»?.. Боюсь, что мы иногда слишком полагаемся на вкус зарубежных организаторов международных киносмотров, которые своим выбором как бы уже гарантируют нам награды разного достоинства. А как мы робеем перед фестивальным зрительным залом!.. Уж так ли страшен топот, свистки, шиканье известной части «профессиональной» аудитории?.. Да пусть себе свистят и шикают, уподобляясь оголтелым болельщикам на футбольных поединках, разве это хоть на гран умаляет достоинство нашего правдивого, боевого, партийного киноискусства? Мне кажется, только делает ему честь!

А что касается зрителя, то я никогда, наверное, не был так счастлив, так горд, чем в те дни и месяцы, когда большая программа моих картин — почти все, что я сделал,— демонстрировалась в столичном кинотеатре «Россия», а потом, по просьбе публики, перешла на Арбат и крутилась еще много дней. Я встречался со зрителями, беседовал с людьми разных возрастов и профессий, получил десятки писем... Могу сказать одно: нигде и никогда я не встречал более умной, чуткой, благодарной аудитории. И о ней ни на миг нельзя забывать, когда подступаешься к новой работе, выходишь на свою «боевую тропу». А я сказал уже, что она начинается с темы...

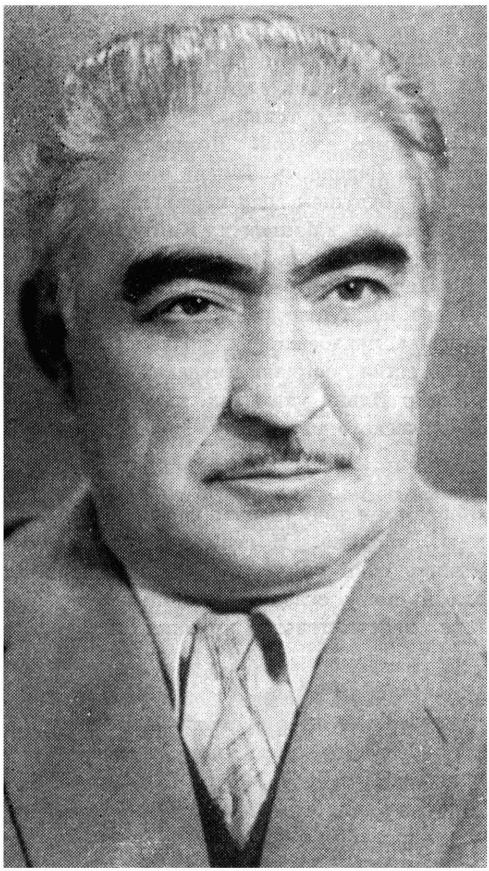
...Например, такой. Помните? «Призрак бродит по Европе...» Теперь это уже не призрак... В будущем году исполняется сто двадцать пять лет «Манифесту Коммунистической партии» Маркса и Энгельса. «Манифест», писал Ленин об этом программном документе научного коммунизма, стал научным доказательством неизбежности краха капитализма и торжества социалистической революции. Владимир Ильич указывал, что духом «Коммунистического манифеста» живет весь организованный пролетариат цивилизованного мира.

Об этом я и хочу сделать картину... Мечтаю, думаю, «болею». И если мне удастся осуществить свой замысел в полной мере, вот тогда я смогу сказать, что на моей дороге встала действительно крупная и заветная веха.

О времени и о себе

К. Ярматов

Почти полстолетия тому назад, в 1925 году, мне посчастливилось оказаться среди участников торжественного митинга по случаю открытия в Ташкенте киностудии «Шарк-Юлдузи». Это было началом большого пути кинематографии советского Узбекистана. Митинг проходил в маленьком дворике старого медресе в Шайхантауре. В этом был глубокий символический смысл. Место, с которого в прежние времена веяло дурманом религиозных идей, отныне должно было стать поприщем нового искусства, несущего нашему народу свет и радость истинного познания жизни.



Участники того исторического митинга одеты были в заплатанные халаты, в продырявленные шинели, засаленные гимнастерки. Демобилизованные бойцы гражданской войны чувствовали себя мобилизованными бойцами культурного фронта.

Еще на заре революции ее вождь В. И. Ленин определил роль кинематографа для нас как важнейшего из всех видов искусств. Мы тогда скорее сердцем, чем умом, понимали и принимали эту великую истину. Ведь будучи представителями отсталого, неграмотного, запуганного, запутанного сетями религиозного мракобесия народа, мы тем не менее не могли не ощущать огромного значения кинематографа для культурной и экономической периферии бывшей царской России. Первые узбекские кинематографисты заменили сабли и винтовки на кинокамеры, которые отныне стали могучим и действенным оружием в борьбе за социализм, за культуру, за торжество коммунистических идей.

Узбекский кинематограф двигался непроторенными путями. Мы знали и радости побед и горечь неудач, но никогда не зазнавались и не падали духом. В этом порукой нам был пример многотрудной и многосложной деятельности партии коммунистов, которая, решая первостепенные экономические задачи, всегда уделяла внимание проблемам формирования и роста национальной культуры. И сегодня мы с гордостью можем заявить, что узбекские кинематографисты служат верой и правдой интересам партии, интересам всего советского народа.

На первых порах наши фильмы демонстрировались в Шайхантауре и его окрестностях. Потом они завоевали национальный экран, тепло были встречены в братских республиках Средней Азии. Ныне узбекские картины широко идут на экранах Союза и за его пределами. Миллионам кинозрителей ми-

ра они доносят правду об узбекской советской земле, о ее людях, о славном прошлом, о героическом настоящем, вызывая добрые чувства и гордость наших друзей, зависть и злобу врагов.

Великий Октябрь, порвав путы феодального и капиталистического гнета, пробудив и раскрепостив на моей родной земле творческую энергию миллионов трудящихся, определил невиданные прежде темпы культурного развития. Кинематограф является подлинным детищем Октября. Рождение этого искусства в дореволюционном Узбекистане было бы немыслимо, ибо всякая иная форма сознания, кроме религиозной, считалась там тягчайшим грехом. Театр и живопись издавна были вне закона. И не удивительно, что у нас не было своих профессиональных кадров актеров, режиссеров, операторов. В те далекие 20-е годы мы все учились у наших старших братьев — русских, учились искусству, учились и профессии; съемочной площадкой служили нам залы медресе. Осветительную аппаратуру заменяли светлые сюзане и зеркала, в главных ролях выступали приезжие русские актеры. Тогда к нам приезжали русские мастера, чьи имена мы сегодня вспоминаем с благодарностью: режиссеры М. Доронин, О. Фрелих, К. Гертель, Ч. Сабинский, актрисы Р. Мессерер, О. Пименова, операторы Ф. Вериго-Даровский, Б. Хренников и многие другие.

●

В те годы я учился еще в Московском военно-воздушном училище, куда был откомандирован по комсомольской путевке Туркфронта. До приезда в Москву я понятия не имел о кино. Хорошо помню ощущение глубокого потрясения после первых посещений кинотеатров. Одно из самых сильных впечатлений того времени — картина известного американского режиссера У. Д. Гриффита «У разрушенного очага». В главной роли выступал японский актер Сессю Хаякава. Все эти подробности я узнал значительно позднее. Тогда же, не отдавая отчета в увиденном, едва покинув зал, спешил купить билет на следующий сеанс и, перехватив пирожок, снова забивался в зал, чтобы с замиранием сердца следить за глубоко волновавшими меня событиями фильма. Во время этих кинобдений и заметил меня ассистент режиссера В. Р. Гардина и буквально силком затащил на съемочную площадку. Гардин одобрил «мой типаж» и уговорил меня сняться в ленте, где мне поручили небольшую роль начальника контрразведки дутовской армии.

Позже В. Гардин рекомендовал меня на курсы Чайковского, где в то время преподавали Хохлова, Кулешов, Пудовкин. Здесь я встретился с А. Хидоятовым, Уйгуром, А. Джалиловым, Р. Пирмухамедовым и З. Шакировой, которые стали впоследствии ведущими деятелями узбекского театра и кино.

Затем в связи с предстоящей в Узбекистане земельно-водной реформой, решением Средазбюро я был отозван из Москвы и направлен в Канибадам военкомом милиции. Однако первое знакомство с кинематографом, к счастью, не оказалось последним. Молодое искусство поразило меня своими необозримыми возможностями и перспективами. Именно оно казалось специально предназначенным для того, чтобы революционизировать культурные процессы в безграмотной стране. И я решил всесторонне посвятить себя служению этому искусству. С тех пор я ни разу не изменил своей привязанности и любви к «могучему великану» — каким стало для меня искусство кино. Так я оказался в числе тех, кто в далеком 25-м участвовал в открытии кинофабрики в Ташкенте. Кинематограф в Узбекистане, как, впрочем, и во многих других республиках, начался с хроникальных и агитационных фильмов. Тем временем прибывшие к нам русские режиссеры и актеры приглядывались к новому для них быту, психологии народа, постигали новую для них жизнь. Вокруг приехавших мастеров неизменно группировалась талантливая местная молодежь. Она привлекалась в качестве консультантов по быту или исполнителей эпизодических ролей. Русские кинорежиссеры кропотливо и заботливо учили узбекскую молодежь, передавали ей свой опыт и знания, подготавливая национальные кадры кинематографистов, обеспечивая твер-

дую базу для дальнейшего развития узбекского киноискусства. Создавался неповторимый климат интернационального сотрудничества людей разных национальностей, который с годами становился нормой нашей жизни. В ту пору были выпущены первые художественные фильмы «Вторая жена» режиссера М. Доронина и «Шакалы Равата» режиссера К. Гертеля. В «Шакалах Равата» я снялся в роли офицера царской армии. В этом фильме впервые появился на экране теперь широко известный Р. Пирмухамедов. Позже появились картины «Крытый фургон», «Проклятая», «Из-под сводов мечети». Все эти фильмы широко прокатывались у нас в стране и экспортировались за рубеж. Значение последнего обстоятельства нуждается в серьезной оценке, потому что в 20-х годах мировой кинорынок был перенасыщен восточной экзотикой типа «Индийской гробницы» и им подобными картинами. На этом фоне наши фильмы поражали суровой достоверностью быта. На экране господствовала подлинная жизнь народов Востока, напряженная борьба за установление новой социальной правды на земле.

Разумеется, и в этих лентах авторам до конца не удалось избежать соблазнов экзотических красот, но не трудно было заметить, как поверхностная ориенталистика все с большей решительностью вытеснялась новым историческим материалом, дотоле неведомым авторам национальных лент.

В Узбекистане киноискусство обрело много приверженцев, поскольку его роль в борьбе со средневековым феодализмом была предельно очевидной с самого начала. Вспоминается, с каким восторгом было принято решение партии о бесплатном посещении кинематографа для женщин узбечек, среди которых многие впервые откидывали свои паранджи перед «всесильным» экраном. Что не удавалось порой сделать сотням агитаторов, легко удавалось искусству кинематографа. На съемки к нам часто приходили женщины. Сейчас это кажется естественным и достаточно будничным фактом, но тогда подобные поступки расценивались как примеры незаурядного нравственного мужества. Тяга к этому искусству у народа была колоссальная. Многие старые ташкентцы помнят еще, наверное, директора кинотеатра Чарбаева. Он не был кинематографистом по специальности, он был им по призванию. Чарбаев устраивался около экрана и на весь зал, громко комментировал события фильма. Если он замолкал, зрители хлопками и свистками требовали его закадрового монолога. Чарбаев был поистине энтузиастом любимого искусства. Я бы хотел сегодня видеть среди прокатчиков республики людей, столь же близко к сердцу принимающих дело популяризации кинематографа. Возвращаясь к тому времени, надо отметить, что сам принцип рекламирования фильмов очень часто превращался в действенное орудие борьбы со старым бытом. Так, вечерами, когда на минарете показывался муэдзин, вместе с ним на этой же улочке появлялась огромная узбекская арба, увешанная разноцветными яркими киноафишами. Они, кстати, тогда расклеивались по всему городу. На арбе восседали пять-шесть музыкантов, очень громко, так чтобы перекричать муэдзина, распевавших содержание фильма, демонстрировавшегося на экранах. При этом они напоминали своим слушателям, что это «необыкновенное», «захватывающее» зрелище и «незабываемая» картина назначена на вечернее время, которое почему-то совпадало с вечерней молитвой. И представьте себе, такая реклама давала свои результаты — в кинотеатрах были аншлаги. Многие верующие торопились поскорее посмотреть фильм, в глубине души надеясь, что бог им простит отсутствие на вечернем намазе.

Партия и правительство с первых шагов узбекского кино оказывали нам огромную поддержку и активную помощь. Помощь эта часто выражалась в непосредственном участии коммунистов, членов Средазбюро в кинематографическом процессе. Непосредственные участники революционной борьбы за Советскую власть в Средней Азии становились авторами и консультантами первых историко-революционных фильмов, которые рождались в то время.

●

В 1930 году я окончил ВГИК и сразу был приглашен сниматься в узбекской картине режиссера Ч. Сабинского «Последний бек». Для съемок этого фильма, которые происходили в горах, в Вуадиле, нам отрядили эскадрон бойцов действующей армии. Кроме участия в съемках, это подразделение должно было нести караульную службу, потому что в горах бесчинствовали последние остатки басмаческих банд. К этому времени открыто выступать против Советской власти они уже не смели. Повсюду население считало басмачей своими врагами. Но остатки банд, не сумевшие удрать за границу и не пожелавшие смириться с поражением, продолжали еще скрываться в горах, а по ночам нападать на безоружных дехкан. Когда мы прибыли в горы, всем членам группы были выданы оружие и патроны на случай нападения басмачей. И такой случай не замедлил явиться. Вскоре после нашего приезда нам пришлось вместе с эскадроном участвовать в бою, навязанном нам бандитами. После боя съемки продолжались с большим эмоциональным подъемом. Так сюжет фильма был удостоверен самим ходом работы над ним.

«Последний бек». 1930. Батырь — К. Ярматов

Воспоминания о первых шагах узбекского кинематографа хочется завершить словами благодарности своим товарищам и соратникам по искусству.

Мне никогда не забыть горячности, с которой отдавал себя молодому искусству молодой Наби Ганиев. С доброй улыбкой вспоминаю всегда юных Рустама Тураходжаева, Эргаша Хамраева, Сулеймана Ходжаева, бесконечно влюбленных в кинематограф, готовых отдать ему все свои силы и знания.

Одна из самых давних традиций нашей студии — это интернационалистический состав ее коллектива. Я уже говорил о наших старших товарищах — русских, об узбекской молодежи, но среди тех, кто создал узбекский национальный кинематограф, были еще и грузины, армяне, татары.

В начале 30-х годов, после съемок «Последнего бека», я поехал в Таджикистан, чтобы снимать там фильм «Гарм» — о восстании в Гарме. Так же как в свое время Узбекистану помогла Россия, так и мы в свою очередь помогли, чем могли, нашим таджикским братьям поднять свое национальное кинопроизводство. Мне и оператору В. Кузину дали кинокамеру, и мы отправились в мои родные места.

Вначале мы снимали хроникальные сюжеты. Затем я по своим сценариям поставил два агитпропфильма — «Почетное право» и «Далеко на границе». Первый фильм рассказывал о почётном праве, предоставленном Советской властью таджикам, служить в армии. Второй — «Далеко на границе» продолжал тему первой ленты, рассказывая о почетной и трудной вахте наших пограничников, стоящих на охране рубежей социалистической Родины.

●

Первым большим художественным фильмом,

снятым мною в Таджикистане в 1934 году, стала картина «Эмигрант» по сценарию Н.Искрицкого и Э. Регистана, которая снималась в павильонах ташкентской студии, в Бухаре и Самарканде.

В основе фильма лежала история обманутого бедняка Камиля, роль которого исполнял я сам. После революции Камиль покидает родину. Поначалу он ошеломлен внешним блеском и мишурой заграничной жизни. Но очень быстро Камиль начинает постигать жестокую социальную несправедливость буржуазного образа жизни. Мой герой после многотрудных испытаний возвращается домой.

В работе над этим фильмом я встретился с Варшамом Никитовичем Еремяном, творческое содружество с которым продолжалось до последних дней этого большого художника. А познакомились мы с ним в Самарканде, на площади Регистан, где была организована Союзом художников выставка молодых советских художников. Из множества работ, выставленных на этой экспозиции, я отобрал несколько эскизов для своего фильма, еще не зная кто их авторы. Оказалось, что все эскизы принадлежали кисти Еремяна. Он стал художником моего фильма. Картина была сложная, с очень разнообразной географией места действия, но Варшам Никитович уже в этой первой своей работе обнаружил тонкий художественный вкус, глубокое понимание специфики кинематографа, его требований, его возможностей. Искусство кино осталось главным призванием мастера.

По ходу съемок картины «Эмигрант» случались трудности отнюдь не творческого порядка, которые, впрочем, до известной степени показательны для времени первых кинематографических опытов. Помнится, нам нужно было снять танцовщицу, исполняющую довольно трудный «восточный танец». Танцовщицу найти мы не смогли, так же как отложить съемку. Исполнить танец вызвался мой ассистент М. Володин. Его одели, загримировали. Я снимал его даже на крупных планах, но подмена так и осталась незамеченной.

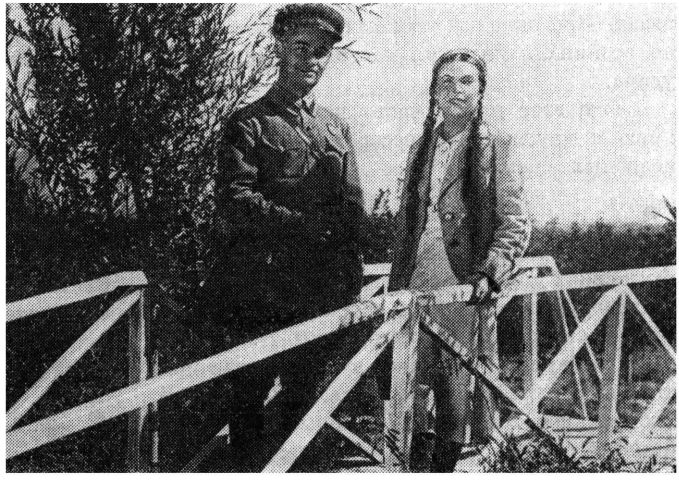
Много хлопот доставила мне массовка при работе над эпизодом «Восточный базар». Дело в том, что в этой сцене снимались заключенные. Мы не на шутку опасались, что, пока будем репетировать, весь «базар» будет съеден. На всякий случай директор картины М. Лось демонстративно в присутствии массовки опрыснул водой из пульверизатора все фрукты. Я подозвал к себе вожака уголовников, здорового верзилу, и предупредил его, что фрукты опрыснуты ядом. Базар отсняли. Но после съемок этот «предводитель» подсел ко мне и на ломаном русском языке сообщил: «Ты маленький жулик, но я большой жулик». На мой недоумевающий взгляд пояснил: «яд» на него никакого действия не возымел, и он благополучно управился с большим количеством фруктов. Как бы там ни было, но впоследствии массовка под водительством этого сообразительного человека действовала слаженно.

Но, разумеется, едва ли не самая большая заслуга в том, что эту картину удалось завершить, принадлежит организатору кинематографического производства директору картины М. Лосю. Познакомились мы с ним при довольно странных обстоятельствах в Москве. Мой сценарий был уже утвержден. Я стоял на остановке трамвая, когда ко мне подбежал довольно юркий человек и, сложив пальцы обеих рук решеткой, стал вертеться вокруг, разглядывая меня через эту импровизированную «камеру», громко произнося ему одному понятные слова: «Ибрагим это он, это он Ибрагим». Впрочем, я так и не стал Ибрагимом, хотя М. Лось, исполнявший тогда обязанности администратора в какой-то московской киногруппе, отчаянно меня агитировал. Все кончилось тем, что М. Лось поехал со мной в Таджикистан в качестве директора фильма. Это был очень решительный и стремительный человек, для которого слова «нет» не существовало, если оно имело отношение к съемкам.

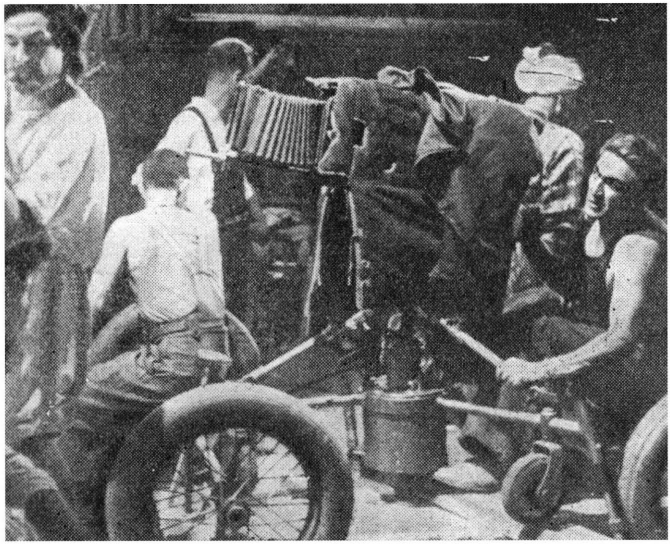
Мне всегда везло на знакомства и дружбу с людьми, влюбленными в то дело, которому мы служили вместе.

Вместе мы выходили из самых трудных положений, возникавших по ходу работы. Помню,

«Друзья встречаются вновь». 1939. Рабочий момент. У камеры К. Ярматов (сидит) и оператор А. Гинцбург



«Друзья встречаются вновь»



«Алишер Навои». 1947. Рабочий момент. У камеры К. Ярматов

как однажды снимали драку высоко в горах на очень маленькой площадке. Малейшее резкое движение грозило актеру опасностью сорваться в пропасть. Словом, развернуться было негде. И тогда я предложил следующее: один из дерущихся кулаком разобьет стекло объектива кинокамеры, а затем после затемнения этот кадр встык смонтируется с другим, где из затемнения второй актер, тот кому был нанесен удар, откинет от камеры голову назад. При склейке этих кадров действительно возникала иллюзия настоящего сильного удара.

Позже этот прием часто использовался и мною и другими режиссерами при съемках подобных сцен.

●

Все это время я с интересом следил за успехами своих друзей кинематографистов в Узбекистане. В начале 30-х годов сделали свои первые самостоятельные картины Н. Ганиев и Ю. Агзамов. Возможно, в художественном отношении эти ленты были несколько слабее тех фильмов 20-х годов, которые снимались у нас русскими мастерами, но они внесли нечто принципиально новое в развитие узбекской кинематографии. Эти несовершенные в техническом и профессиональном отношении ленты подкупали стремлением отразить новь перемен и преобразований на древней земле. И если фильмы 20-х годов ставили в центр своего повествования людей старшего поколения, отягощенного старыми представлениями, консервативными традициями, то в лентах 30-х годов о себе со всей определенностью заявил молодой герой, вступивший в новую фазу социальных отношений. В фильме Наби Ганиева «Подъем» молодой герой, роль которого играл Ю. Агзамов, уже не мог ограничиться заботами о своем доме и семье. Для этого рабочего паренька насущными, кровными стали интересы завода, общества, страны, в судьбах которой он играл историческую роль. Затем Наби Ганиев поставил «Рамазан» и снял последний немой узбекский фильм «Егит» по сценарию Э. Хамраева. Фильм повествовал о том, как в ходе борьбы с басмачеством закалялась сталь характеров борцов за народное дело.

●

Первым узбекским звуковым художественным фильмом стала «Клятва», поставленная

На записи музыки к фильму «Алишер Навои». 1947. Слева направо: К. Ярматов и Р. Глиэр (сидят), оператор М. Краснянский, дирижер В. Бровцын, второй режиссер З. Сабитов, композитор Т. Садыков (стоят)

режиссером А. Усольцевым. Это крупное реалистическое произведение, раскрывшее трудности роста классового сознания узбекского дехканина. В этой картине дебютировал Асад Исматов, ставший впоследствии одним из популярных киноактеров республики.

Фильм «Клятва» свидетельствовал о художественной и идейной зрелости коллектива киностудии. Недаром же эта картина получила широкое признание зрителей всего Союза, осталась в числе произведений национальной классики советского узбекского кинематографа.

Тематика социалистических преобразований во второй половине 30-х годов стала ведущей в киноискусстве нашей республики. Появились картины «Азамат» и «Асаль», рассказывавшие о новостройках социализма в Узбекистане, о трудовых буднях и праздниках людей, создававших новое общество. Наиболее чутко реагировал на динамику социальных преобразований документальный кинематограф. Успехи дехкан на колхозных полях, огромный размах строительства промышленных предприятий, трудовые достижения рабочих и интеллигенции республики вдохновляли наших хроникеров и документалистов на создание волнующей летописи трудовых подвигов нашего народа. Вместе с Маликом Каюмовым и З. Сабитовым сотни километров отмерили со своими киноаппаратами А. Саидов, Ш. Захидов, А. Рахманов, А. Турсунов, оперативно запечатлевая на кинопленку явления и факты обновленной действительности.

●

В конце 30-х годов, перед самой войной я поставил в Таджикистане знаменательный по сюжету и по характеру работы над ним фильм «Друзья встречаются вновь». Сценарий был написан А. Спешневым и А. Филимоновым, снимал фильм оператор А. Гинцбург, музыку написал композитор Р. Глиэр, эскизы рисовал П. Галаджев. В фильме были заняты ведущие актеры Средней Азии и Москвы — О. Жаков, В. Зайчиков, Р. Пирмухамедов, Б. Хайдаров, Н. Саанишвили и другие. Это была подлинно интернационалистическая картина и по существу и по духу, который царил в работе над ней. В динамичном и напряженном сюжете фильм рассказывал о встрече боевых друзей спустя много лет после рево-

люции. По-разному сложились судьбы героев. Но все они остались верными старой дружбе, окрепшей в борьбе за справедливую жизнь на обновленной революцией земле.

Фильм горячо встретили зрители и пресса. В «Комсомольской правде» появилась даже постоянная рубрика «Друзья встречаются вновь», где публиковались репортажи со встреч боевых соратников.

●

В начале 1941 года я был назначен художественным руководителем киностудии «Узбекфильм».

В те годы молодая узбекская кинематография настолько окрепла в профессиональном и производственном отношении, что уже была в состоянии решать сложные творческие и технические проблемы, связанные с постановкой больших исторических кинополотен. В частности, я начал готовиться к постановке фильма «Алишер Навои». Но работа была прервана войной. Узбекский кинематограф отдал фронту своих лучших людей. Среди них — М. Каюмов, Э. Хамраев, оператор Рахимов, директор Николай Осликовский — ныне известный военачальник Советской Армии — и многие другие.

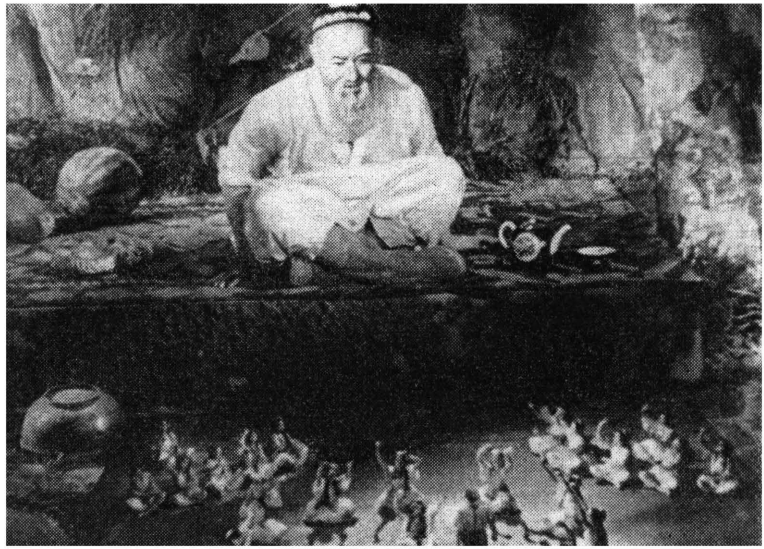
На нашу маленькую киностудию прибыли кинематографисты трех студий —«Мосфильма», Киевской и Одесской. Наш коллектив насчитывал тогда более трех тысяч человек. Разумеется, возникли серьезные организационные трудности, связанные с размещением людей, обеспечением их работой, которые, однако, с лихвой оплачивались атмосферой общности интересов и целей, характерной для всех сторон нашей жизни: от быта до вопросов художественного творчества. Группа наших кинематографистов, во главе с М. И. Роммом, отправилась в Центральный Комитет республики просить разрешение на продолжение работы по фильму «Алишер Навои». Поздно ночью принял нас товарищ Усман Юсупов. Еще до начала беседы он попросил своего помощника отметить, что киностудии нужно выделить три тысячи пар ботинок и калош, продукты и другие товары. Выслушав нашу просьбу, товарищ Юсупов долго сидел, опустив голову. Затем дрогнувшим голосом он обратился к нам со словами, которые запомнились мне на всю жизнь. Он говорил о том, что Украина и Белоруссия в огне, фашисты стоят под Москвой, горят наши села и города. Великий Навои был патриотом, горячо любившим свою родину, и если бы он узнал, сказал Юсупов, что в такой обстановке на него потрачена хоть одна копейка, он бы перевернулся в гробу! Мы обязательно победим и тогда непременно вернемся к этому замыслу...

Эта речь произвела на нас огромное впечатление. На второй день мы собрали на студии митинг и дословно передали слова Юсупова нашим товарищам. Все силы коллектива отныне были мобилизованы на производство картин, в основе которых лежал материал Великой Отечественной войны.

«Боевые киносборники»— короткие киноррассказы, своего рода агитпропфильмы военного времени — снимались в три смены.

Позже были запущены в производство фильмы «Два бойца», который снимал режиссер Л. Луков, «Его зовут Сухэ-Батор» И. Хейфица и А. Зархи, М. Ромм снимал фильм «Человек № 217», Н. Ганиев —«Мы победим». Я в те же годы поставил картины «Друзьям на фронт» и «Подарок Родины». Последняя картина, хотя была озвучена только на узбекский язык, шла в восемнадцати кинотеатрах Москвы. Эту ленту мы делали по просьбе узбекских бойцов, которые в своих письмах горячо просили об экранной встрече со своими любимыми артистами, часто и охотно бывавшими в частях Советской Армии. Но, разумеется, удовлетворить в полной мере все заявки они не могли. И тогда Председатель Совнаркома Узбекистана товарищ А. Абдурахманов предложил нам, кинематографистам, поставить фильм-конерт с участием всех мастеров искусств Узбекистана, который бы стал своеобразным«подарком» нашим фронтовикам. Над фильмом мы работали почти круглосуточно и кончили его очень быстро. В нем были сняты ведущие мастера узбекского искусства—Халима Насырова, М. Кари-Якубов, Мукарама Тургунбаева, Тамара Ханум, маленькая Галия Из-

«Пахта-Ой». 1952



маилова, Джура-Хан, Шукур Бурханов, Наби Рахимов, Саид Ходжаев и другие наши артисты.

В конце войны на нашей студии я снял фильм «Дорога без сна». Он рассказывал о напряженной борьбе врачей за жизнь людей, о высокой самоотверженности узбекского хирурга. Картина была встречена некоторыми товарищами враждебно. Уже был готов ярлык — националистический уклон. Фильмом заинтересовался товарищ Усман Юсупов, который после просмотра высказался довольно определенно — нужный, патриотичный фильм, отнюдь не подверженный каким-либо отклонениям. Столь же тепло и дружелюбно лента была принята зрителями. В тот же день после просмотра фильма Усман Юсупов говорил с нами, узбекскими кинематографистами, о картине «Тахир и Зухра» режиссера Наби Ганиева, а мне напомнил о давнем замысле картины об Алишере Навои.

И я наконец мог вернуться к одному из самых своих дорогих замыслов — к картине об ученом и поэте Алишере Навои. В 1947 году, когда я был со съемочной группой в Москве, мне сообщили, что нас, кинематографистов, ждет в Кремле товарищ Жданов. В Главке предварительно предупредили нас, что производство нашего фильма, по-видимому, закроют, так как в последнее время историческая тематика возобладала над современной проблематикой. А. А. Жданов и в самом деле говорил о разрыве между реальной действительностью и искусством, разрыве, прежде всего пагубном для искусства. Внимательно слушая, я все более утверждался в мысли, что это никак не относится к глубоко патриотической теме нашего «Навои». После официальной беседы я подошел к Андрею Александровичу и по необходимости кратко рассказал ему о будущей картине. Жданов спросил меня, почему я решил поставить именно этот фильм. И тогда я ему рассказал о выступлении члена английского парламента господина Бетхема, который, делясь впечатлениями по поводу Советского Союза, Средней Азии, заметил, что на ее территории обитают кочевые племена. Хотя бы ради того, чтобы объяснить этому и другим невежественным господам, уверенным в своем культурном превосходстве, что у наших народов древняя и богатая история, давшая миру великих ученых и поэтов, следовало сделать фильм о Навои.

Выслушав мой страстный монолог, Жданов поинтересовался, как к идее этого фильма относятся товарищи из Центрального Комитета партии республики. Я сослался на мнение Юсупова. Жданов попросил меня оставить ему сценарий и обещал прочесть через несколько дней. Через три дня мы уезжали из Москвы с добрым напутствием и пожеланием удачи в работе над большим и нужным народу фильмом.

Фильм был снят оператором М. П. Краснянским и оформлен художником В. Н. Еремяном. Картина общеизвестна, поэтому, думается, нет нужды говорить подробно о ее идейно-художественной стороне. Прежде всего нам хотелось подчеркнуть гуманистический смысл жизни и деятельности Навои, хотелось показать, что монархия как общественный институт несовместима с человеческими идеалами, которым она враждебна по своей сущности. Ну и, разумеется, нам казалось чрезвычайно актуальной мысль о том, что лишь тот художник сохранит свое имя в памяти грядущих поколений, чье творчество посвящено народу. Потому необычайно значительную идейную нагрузку в фильме несут сцены столкновения великого поэта с эмиром Хусейном Байкарой.

Мы понимали, что конфликт будет нести ярко выраженный идейный характер в том случае, если оппонент Алишера Навои предстанет без окарикатуривания. Поэтому роль Хусейна Байкары я поручил А. Исматову, который обладал редкой реалистической силы талантом. Хусейн был человеком неглупым, в молодости разделял гуманистические взгляды Алишера Навои, ценил поэзию. Поэтому образ Хусейна Байкары не мог быть решен лишь «черно-белыми» красками. Нужна была тонкая психологическая нюансировка. Наджметдина играл А. Джалилов, Ядгара — С. Талипов. На роль Навои пригласили молодого тогда Раззака Хамраева, сумевшего создать на экране цельный характер любимого народом поэта.

По ходу съемок приходилось нередко переписывать сценарий. Большой отрезок жизни Навои, период создания им самых великих произведений я передал путем коротких, немых кусков. Решение это пришло на съемках. В кадре были подлинные старинные рукописи Навои, которые привез мне из академии сам профессор Семенов. Перелистывая эти прекрасные документы человеческого духа, я понял, что за этим должна стоять вся жизнь человека. Навои стоит у берега моря, наплывом появляется план — Навои, пишущий за столом. Новый наплыв — рукописи великого поэта, а на двойной экспозиции накладывается изображение седого Навои. За кадром его голос: «Если соловья вдали от родины закрыть в золотой клетке, то, если в клетке будет расти роза, она покажется ему колючкой, и песни его звучать не будут». Этим коротким монтажом отдельных сцен достигалось ощущение горького одиночества поэта, находящегося вдали от родины.

Сцену спора Ядгара и Хусейна я снял в бурлящей реке. Это вернее отражало внутреннее состояние героев, драматизм схватки умных и сильных по характеру людей. При этом вспоминается, с какой самозабвенной отдачей работали актеры на съемочной площадке. Нам долго не удавалась сцена, где Хусейн сбивает с лошади Ядгара тупым концом копья. Исматов никак не мог попасть в Ядгара копьем. Я попробовал бросить копье сам. Попытка была удачной: актер С. Талипов свалился строго по сценарию. Но к нашему ужасу актер оказался в шоке. Удар был настолько силен, что от него выгнулся железный шлем на голове актера. Когда Талипова привели в чувство, он немедленно потребовал, чтобы съемка продолжалась.

Изменение финала было вызвано глубоким впечатлением, которое произвела на всех нас игра Асада Исматова в роли Хусейна Байкары. Сцену мольбы о прощении у Навои Исматов провел на таком подъеме, с таким драматическим накалом, что на съемочной площадке не осталось равнодушных. После столь бурного натиска человечности Навои не смог бы отказать Байкаре в прощении. Дальше снимать было нельзя. Я прервал съемку и переделал всю сцену. Алишер возвра-

«Авиценна». 1956

щается к Хусейну в надежде встретиться со своим любимым учеником — внуком Хусейна. От Хусейна Алишер узнает, что тот казнил собственного внука. Алишер с горечью говорит Хусейну, что всю жизнь «нес светильник перед слепым». Уязвленный Хусейн, забыв, что секунду назад, весь в слезах, молил о прощении, приказывает схватить поэта. Минута человеческой слабости прошла, и в Хусейне снова проснулся жестокий и кровожадный тиран. Теперь уход Навои уже должен быть расценен как вызов тирании, которая не властна над поэтом и его творениями.

Очень тщательно была продумана живописная аранжировка драматургического действия художником и оператором фильма. Сцены обильного пира во дворе Хусейна резко контрастировали с последующим эпизодом появления Алишера Навои, решенным в черно-белых тонах. Хусейн — это олицетворение суеверной жестокости. Одетый во все черное, он вырисовывался на фоне белых стен. Пол был покрыт черным сукном. Такое решение имело и сюжетное оправдание: во дворце был объявлен лицемерный траур по случаю гибели любимого внука Хусейна. Навои же представал в белом одеянии, этот цветовой конфликт очень верно, на мой взгляд, эмоционально окрашивал драматургическое столкновение.

В сцене казни Мумина мы искали световое решение, которое бы усилило ощущение тревоги и приближающейся беды. Мумин задевал плечом пику стражника, а последняя — светильник. Слабый, пошатнувшийся свет бросал на стену неверные блики, которые и создавали в кадре нужное нам настроение.

●

Во второй половине 50-х годов на студию пришли новые люди со своими темами, опытом, отношением к жизни и искусству.

Молодой выпускник ВГИКа Л. Файзиев сделал фильмы «Бай и батрак», «Священная кровь», «По путевке Ленина», «Второе цветение»; режиссер З. Сабитов — «Встретимся на стадионе», «Случай в пустыне», «Сыновья идут дальше»; режиссер Ю. Агзамов — «Рыбаки Арала», «Фуркат», «Очарован тобой». Студия продолжала разработку историко-революционной темы и современных проблем, набирала силу и опыт для постановки новых произведений.

Я в те годы работал над фильмом «Авиценна», постановка которого была подсказана обращением Всемирного Совета Мира к ки-

нематографистам создавать фильмы, отражающие жизнь и творческую деятельность выдающихся художников и ученых. Фильм об Авиценне должен был быть приурочен в 1000-летнему юбилею. Сценарий написал Улуг-заде с В. Витковичем. Прежде всего поразительна биография этого выдающегося ученого и мыслителя Востока. Та предельная убежденность в правоте своего дела, несмотря на жесточайшие репрессии и гонения, которые его преследовали всю жизнь. Авиценна противостоял тирании властолюбцев, мракобесию церковников, боролся с невежеством самого народа, глубоко обманутого теми и другими. Авиценна и его ученики были глубоко убеждены в справедливом будущем человечества. Вот почему великий ученый был готов идти на любые лишения и жертвы. Одержимость Авиценны, его безграничная любовь к своему народу, бескорыстное служение ему захватили меня. Это была моя первая цветная картина. Вместе с оператором Г. Гарибяном и художником В. Еремяном мы стремились найти для всего фильма акварельное, мягкое цветовое решение. Но некоторые сцены диктовали иные решения. Так, эпизоды «Восточный базар» и «Пожар» нуждались в ярких красках. В темных, сгущенных тонах решены хорезмские эпизоды.

●

В конце 1959 года я снова вернулся к современной тематике в кино, сняв фильм «Когда цветут розы» по сценарию молодого тогда драматурга Камиля Файзуллина. Драматургия сценария была не свободна от слабостей, особенно в эпизодах, касающихся аварии на буровой. Но меня увлек образ старого мастера, на роль которого был приглашен А. Джалилов, образ человека тонкой, поэтической души, влюбленного в свою землю и одарившего ее своим трудом. Привлекал и образ молодой девушки, делающей первые самостоятельные шаги в жизни, обнаруживающей при этом и силу воли и честность, бескомпромиссность, свойственные нашей молодежи. В этой роли выступила выпускница ленинградского училища, балерина из Душанбе — С. Азаматова.

Начало 60-х годов было отмечено созданием фильма Ш. Аббасова «Ты не сирота». Это было значительным событием для жизни узбекского кино. Об «Узбекфильме» заговорили как о коллективе зрелых мастеров, которым по плечу решение самых трудных задач. Интернациональная тема была тем более органичной, что она раскрывала основной закон нашего социалистического общества, в котором люди разных национальностей живут единой и неделимой семьей. Эта же тема была продолжена и углублена Ш. Аббасовым в фильме «Ташкент — город хлебный».

В шестидесятые годы режиссеры нашей студии значительно расширили круг проблем, разнообразней стали наши фильмы в жанровом и стилистическом отношениях. Мы увидели картины молодого Э. Ишмухамедова «Нежность» и «Влюбленные», подкупающие лирической настроенностью, свежей поэтической образностью.

По-молодому в эти годы работают опытные мастера: З. Сабитов, снявший «Самолеты не приземлились», «Генерал Рахимов», Ю. Агзамов, поставивший «Пятеро из Ферганы», «Листок из блокнота», «Колокол Саята» и «Минувшие дни». Заслуженным успехом у зрителя пользовались фильмы Л. Файзиева «Птичка-невеличка», «Звезда Улугбека» и фильмы Р. Батырова «Канатоходцы», «В двадцать шестого не стрелять» и «Яблоки сорок первого года».

Для меня эти годы были, быть может, самыми плодотворными. Я сделал фильмы «Поэма двух сердец» и историко-революционную трилогию «Буря над Азией», «Всадники революции» и «Гибель черного консула».

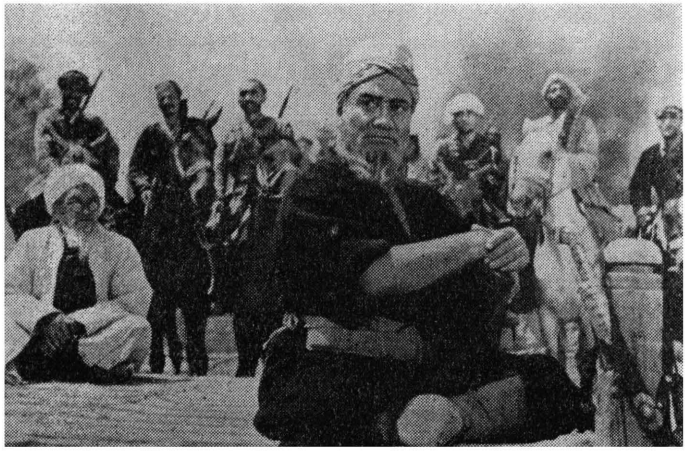
В связи с приближением сорокалетия советского Узбекистана Первый секретарь Центрального Комитета Коммунистической партии республики Ш. Рашидов предложил студии сделать фильм о революционных событиях в Узбекистане. В основу сценария поначалу была положена пьеса Н. Сафарова «Заря Востока», но затем при более близком знакомстве с пьесой выяснилось, что она не очень кинематографична. В соавторстве с Н. Сафаровым М. Мелкумов, А. Агишев, А. Алексеев и я серьезно переработали его пьесу. Теперь в

«Поэма двух сердец». 1967

центре киноповествования — история командира полка, в котором я служил в годы революции. Фильм поначалу так и назывался «Сын земли». Я работал над фильмом с большим увлечением и в ходе съемок, по мере воссоздания событий своей молодости, чувствовал, что сам молодею. Я был влюблен в своего Ялантуша, роль которого играл в картине Шукур Бурханов. Этим, вероятно, и объясняется сочность и колоритность этого, на мой взгляд, самого удачного образа фильма. Все, кто работал над фильмом, близко к сердцу принимали события далеких двадцатых годов, и каждый участник съемочной группы с особой тщательностью следил за их достоверным отражением на экране.

В этом фильме я стремился показать ленинские идеи в действии, в живом динамическом развитии, их могучую конструктивную силу. В фильме с предельной достоверностью мы стремились раскрыть характеры людей в самый кульминационный момент их жизни, в пылу борьбы, в момент наивысшего драматургического напряжения. Много сил отняла разработка массовых сцен. Эпизод боя у железнодорожного полотна был поворотным и решающим для Ялантуша. Человек и его роль в историческом процессе — такова идейная проблематика этой картины, которая была развита в следующем фильме об образовании Советской Узбекской республики. Так появилась вторая часть трилогии «Всадники революции», сценарий которой был написан М. Мелкумовым и мною. Для меня этот фильм носил отчасти автобиографический характер, так как я был участником революции, участвовал в штурме Бухары под командованием М. Фрунзе.

В фильме рассказывалось о борьбе отряда ЧОН с контрреволюцией. Картина решалась в героико-романтическом плане. В подборе актеров и в работе с ними я также добивался высокой эмоциональной выразительности. Оператор фильма М. Пенсон снимал картину в сдержанной, почти документальной манере, однако в наиболее патетических местах он давал волю своей гражданской взволнованности. своему восприятию романтического материала. Достоверность исторической эпохи хотелось расцветить красками индивидуальных характеров, блестками народного юмора. Рядом с героико-романтическим характером Камиля Юлдашева — командира кавалерийского эскадрона красных конников — действовал Азнавур Палван — помощник Юлдашева (эту роль исполнил Шукур Бурханов), человек из гущи народа, который природным умом постигает великие революционные идеи.



«Буря над Азией». 1965

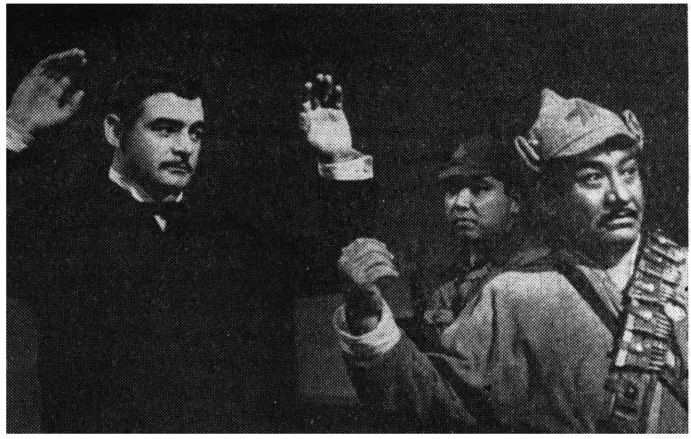
Съемки некоторых сцен требовали не просто мастерства и профессиональной квалификации, но определенного мужества от участников картины. В фильме есть эпизод, в котором показан взрыв самолета. С большим трудом мы добыли действующую еще машину образца 20-х годов. Но во время съемки пиротехники что-то перепутали. Самолет не успел подняться, как раздался взрыв и старая машина разлетелась на куски. Оператор успел снять кадр, но мы все бросились к обломкам старого самолета, из-под которых уже вытаскивали летчика и моего ассистента. Только по счастливой случайности они не получили ни царапины.

Третья часть трилогии — «Гибель черного консула» — повествовала о свержении последнего оплота контрреволюции в Туркестане — Бухарского эмирата. Сюжет фильма основывался на документальных фактах. В августе 1920 г. находившиеся в подполье коммунисты Бухары обратились к В. И. Ленину с просьбой помочь им сбросить гнет эмирата, чья власть открыто противостояла интересам народов всей Средней Азии. Бухара стала прибежищем недобитых банд Деникина и Колчака. К эмиру бежал и предатель Осипов (в картине он выведен под именем Красовского). Вот почему ликвидация Бухарского эмирата носила столь актуальный характер. Бухара была взята штурмом 2 сентября 1920 года совместными усилиями Красной Армии под руководством Михаила Фрунзе, 6-й кавалерийской дивизией Туркестана и красными бухарцами. Я сам тогда участвовал в штурме Бухары, будучи красноармейцем первого мусульманского кавалерийского полка.

Сценарий фильма «Гибель черного консула», написанный мною и М. Мелкумовым, подчеркивал решающую, ведущую роль рабочего класса в победном завершении борьбы за упрочение Советской власти в Средней Азии.

В ожесточенной, кровавой схватке поляризовались убеждения и позиции людей, вовлеченных в этот невиданный по масштабу социальный конфликт. В этой картине значительно шире ставились и обсуждались политические вопросы и проблемы классовой борьбы. Фильм задумывался не просто как хроника битвы людей, но и как история битвы идей. Потому мы сосредоточили внимание прежде всего на героях идейно убежденных, цельных в своих чувствах и характерах. В третьей серии выросла фигура Азнавура Палвана, который выступает здесь как опытный, умный разведчик. Особое внимание мы уделили образу Камала Убайдуллы, перешедшего на сторону большевиков из националистической группи-

«Всадники революции». 1968



«Гибель черного консула». 1970

ровки партии младобухарцев.

Картина была приурочена к столетию со дня рождения В. И. Ленина. В тот же год студия выпустила фильм, характерный для идейной направленности работы всего нашего коллектива — «Чрезвычайный комиссар» А. Хамраева, продолживший интернациональную тему. В последние годы появились новые фильмы, выдержавшие испытание строгим судом зрителей. Это прежде всего картина А. Хамраева «Без страха», «Под палящим солнцем» А. Хачатурова, «Неожиданное рядом» Э. Сабитова, «Ждем тебя, парень!» Р. Батырова.

В этих картинах я вижу неоспоримое доказательство верности пути, которым партия вела наше многонациональное советское искусство. Возросшее мастерство режиссуры, тонкость и глубина в разработке характеров в картинах «Без страха» и «Ждем тебя, парень!» — это не только свидетельство роста режиссеров, актеров, работающих на нашей студии. Так же, как и по некоторым другим узбекским фильмам последних лет, мною уже названным, по последним работам нашей студии видно, насколько плодотворным ока-

залось для нас соединение исконной нашей романтической традиции с углубленным психологизмом, со стремлением к лирически взволнованному проникновению в душу героя — всему этому мы, узбекские кинематографисты, научились, осваивая многообразный творческий опыт всего советского кино. И, конечно, в первую очередь кино русского: его художественные традиции в сочетании с нашей национальной традицией и дали то яркое цветение, какое сейчас так всех нас радует в работах узбекских кинематографистов — старых и молодых.

По нашим фильмам, думаю я, можно составить представление о нынешнем дне республики, о характере духовных интересов, запросов, присущих моим землякам. Любая из выпущенных нашей студией картин — узбекская: не только по бытовому материалу, но и по художественному языку, по отразившемуся в ней национальному психическому складу. И вместе с тем по этим картинам видно, как и в каком направлении меняется жизнь узбекского народа, одушевленного теми же идеалами и стремлениями, что и весь советский народ. Посмотрите хотя бы картину Э. Ишмухамедова «Влюбленные» или Равиля Батырова «Ждем тебя, парень!», и вы увидите, какие глубокие связи соединяют узбекский народ с другими советскими народами, насколько интернационалистична по самой своей сути повседневная жизнь республики.

В этом великое знамение времени. В этом же сила и залог дальнейшего роста узбекской социалистической кинематографии.

Сегодня в преддверии великой даты — полувековой истории Союза Советских Социалистических Республик — особенно отчетливо понимаешь беспримерность пути, пройденного многонациональной нашей Родиной.

В Постановлении ЦК КПСС «О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик» верно и точно сказано: «Образование СССР по своей политической значимости и социально-экономическим последствиям занимает выдающееся место в истории Советского государства».

С первых дней существования нашей страны решение национального вопроса в политической, экономической и культурной областях было едва ли не первоочередной задачей.

«Этот прогрессивный исторический путь,— говорится в партийном документе,— не был легким и простым. Пришлось преодолевать немалые трудности, связанные с экономической и культурной отсталостью...»

О трудностях и сложностях этого пути рассказывают фильмы наших братских народов. Они же рассказывают и о радостях, победах и праздниках на этом пути.

Мы создавали национальные кинематографии.

Мы создали интернациональный советский кинематограф.

Такова логика исторического пути, намеченного Лениным, пройденного советской страной, партией, всеми нами.

Ташкент

У истоков туркменского кино

Я. Айзенберг

Время обошлось с фильмом «Я вернусь» несправедливо. Выпущенный киностудией «Туркменфильм» летом 1935 года сначала в немом, а затем и в озвученном вариантах он сразу же получил широкое признание. «Картина «Я вернусь» свидетельствует о том,— писала «Литературная газета»,— что наше республиканское кино выходит на передовые позиции советского киноискусства». В самой Туркмении премьера «Я вернусь» стала событием в культурной жизни республики. Люди шли в кинотеатры с плакатами, лозунгами и оркестрами, съезжались в Ашхабад из самых отдаленных районов.

Озвученный вариант фильма с прекрасной песней Михаила Светлова демонстрировался около года, а затем исчез с экранов. В течение двух десятилетий он хранился в архиве, ожидая своего часа. Лишь в конце пятидесятых годов картина снова появилась на экранах, напомнив об именах своих создателей — русского режиссера Александра Ледащева и

«Я вернусь». Курбан — А. Меликов

туркменского писателя Ораза Тачназарова.

Для Александра Ледащева этот фильм не был дебютом. Ученик и соратник Всеволода Пудовкина, он снял в Москве самостоятельно два фильма — «Толедо» и «Пастух и царь»*.

Сюжет, положенный в основу картины «Я вернусь»,— история человека, который в жестокой социальной борьбе обретает землю, воду, право на труд и счастье. К моменту появления фильма поэма «Батрак», написанная поэтом-коммунистом, ярким, талантливым человеком Оразом Тачназаровым, была уже широко известна в республике. Но сюжет поэмы составил лишь основной стержень фильма. Сценаристы А. Ледащев и Е. Шатуновский с помощью О. Тачназарова значительно углубили содержание поэмы.

Перед зрителями развертывалась история, типичная для тех лет, понятная и близкая не только туркменским зрителям.

...С детских лет Курбан пас стада Муходбая. Юноша мечтал, что придет время, когда он возьмет в жены горячо любимую девушку Бибигюль. Но девушка приглянулась сыну бая Нури. А так как ее отец запутался в долгах у бая, то судьба Бибигюль как будто была предрешена.

События гражданской войны вторгаются в жизнь молодого батрака. Он берется выполнить поручение басмачей — отвезти в город тюки с хлопком. На прощание он обещает девушке: «Я вернусь, Бибигюль!»...

Вернуться ему довелось не скоро. По дороге повстречался отряд Красной Армии. Обнаружив в тюках хлопка, которые вез Курбан, винтовки, командир приказывает рядовому бойцу Банько расстрелять пастуха.

Банько ведет Курбана в пески и там отпускает его. Но пастуху некуда деваться в пустыне и вслед за Банько он возвращается в отряд.

Вместе с отрядом Курбан проделывает славный боевой путь... Фильм заканчивается приходом отряда в родной аул Курбана. С ним пришла Советская власть, окончательно и бесповоротно. Курбан возвращается к своей Бибигюль.

Фильм «Я вернусь» снят в поэтическом ключе. Это теплый, задушевный рассказ о простых людях, рядовых великой революции. Захватывает ясная чистота и романтика лучших сцен фильма; музыкальная плавность монтажа сочетается с броскими выразительными мизансценами.

...Банько ведет Курбана на расстрел. Они шагают под палящим солнцем пустыни тихо и томительно долго. Каждый сам по себе. У каждого — собственный опыт и свои думы. У Курбана — отрешенное лицо, тяжелый взгляд. Он еще до конца не понимает, что

* Об этой картине см.: «Искусство кино», 1971, № 11.

сейчас произойдет. Его тревожит лишь одна мысль — пропали обещанные бараны, не видать ему невесты. Банько, словно уговаривая себя, обращается к Курбану: «Не думай, что я стреляю в тебя, в твоем лице я бью всю контрреволюцию»... Между ними трудно одолимая преграда. Но вот Банько подзывает к себе Курбана и протягивает ему свой маузер — проклятый песок набился в сапоги, а маузер мешает его вытряхнуть. Партизан, которого играет сам А. Ледащев, отдает оружие вроде легко и свободно,— только чуть дрожащие руки выдают его волнение. Но Курбану не до маузера. Он видит дырявые сапоги партизана, потом переводит взгляд на свои рваные чокои. И между «врагами» сразу же протягиваются те нити социальной солидарности, которые потом надолго и прочно свяжут этих людей в борьбе за справедливую жизнь. Так, великолепно найденная деталь начинает нести не только психологическую, но и социальную, классовую функцию.

Очень ярко снят в фильме и эпизод, когда партизаны ждут белогвардейский бронепоезд. Кончилась вода. Жажда, нестерпимая жажда изнуряет людей. Еще немного — быть беде... И вдруг Банько поднимает свою гармонь, растягивает меха. Сначала робко, затем все смелее и увереннее звучит знакомый мотив — «Эх, яблочко». Мгновение — и в улыбке растягиваются пересохшие губы, начинают двигаться в такт песне натруженные ноги. И вот уже «Яблочко» бешено несется над враждебными просторами пустыни, и люди танцуют

«Я вернусь». Кадр из фильма

«Я вернусь». Банько — А. Ледащев (справа)

исступленно, самозабвенно, забыв обо всем на свете.

Сцена расстрела несколько напоминает хрестоматийную сцену из «Потомка Чингиз-хана», эпизод танца — танец из фильма Н. Шенгелая «Элисо». Но сходные внешне, они решены сообразно тем художественным задачам, которые ставились авторами. Перелом в мировоззрении, рост самосознания героя даются А. Ледащевым постепенно, словно исподволь. Каждая подробность не просто значительна, но и характерна для национального материала, положенного в основу фильма.

Длинные монтажные куски, впечатляющая статика крупных планов, строгая четкость ритма — все свидетельствует о зрелом мастерстве молодого режиссера. Традиционный для Востока любовный сюжет — история Курбана и Бибигюль — здесь становится ярко социальным, а стилистика «поэтического» кинематографа в органическом сочетании с реалистическими деталями обогащается национальными чертами.

Александр Ледащев, впервые работавший в Туркмении, почувствовал, «угадал натуру». Активная авторская интонация в отношении к происходящему в кадре, органически свойственная также его фильму «Пастух и царь», в картине «Я вернусь» получает свое закономерное и своеобразное продолжение. Титры фильма, точно состыкованные с изображением, ритмически, по нарастающей повторяясь, не только поддерживают и раскрывают внутреннее содержание кадра, передают нарастающую

«Я вернусь». Кадр из фильма

динамику действия, но и подобно характерному для туркменской поэзии рефрену как бы создают определенное настроение, привносят в картину субъективную поэтическую окраску.

Поэтически осмысленный прием вкупе с точно, под документ снятыми оператором Б. Козловым многими кадрами в чем-то предваряют поиски современных кинематографистов. По этому пути спустя много лет пойдет и Булат Мансуров и другие режиссеры национальных республик. В лучших сценах «Я вернусь» социальная «проза» все время соседствует, взаимодействует с элементами поэзии.

В фильме впервые играли молодые актеры Али Мяликов (Курбан) и Гуллык Ходжаев (Нури). Правдивый образ старика Сапара — отца Бибигюль — создал колхозник Ата Перлиев, который до этого не только никогда не играл, но даже не бывал в кино. И в этом случае мы являемся свидетелями не только продолжения «пудовкинской» традиции работы с актерским типажом, но и факта примечательного в другом смысле. Национальные актеры не имели за собой к тому времени большого театрального опыта. При известных условиях это могло стать недостатком. Но в фильме А. Ледащева стало достоинством, поскольку режиссеру удалось помочь им передать на экране достоверность поведения, непосредственность переживаний их героев.

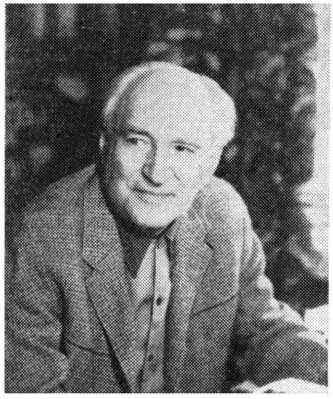
В ленте «Я вернусь», разумеется, были и слабые и просто неудачные эпизоды. В поэме «Батрак» особенно детально, точно были написаны эпизоды в туркменском ауле. А в фильме эти сцены оказались самыми слабыми. Язык А. Ледащева, методы «поэтического» немого кинематографа не передали всех прозаических подробностей аульного быта. Огорчала и монтажная невнятица в финале. Авторам фильма, видимо, не хватило ни сил, ни времени, ни техники. Фильм был снят с рекордной быстротой — за три с половиной месяца.

И с той же быстротой добился всеобщего признания. Это понятно. Фильм делали молодые люди, державшие экзамен на зрелость. Смотрела фильм молодая республика, тоже вступающая в пору зрелости. В биографии Курбана зрители хотели увидеть и видели отражение своей собственной судьбы. Это была современность, не успевшая еще стать историей. Рассказ о прошлом, которое только что оказалось за порогом. Это была своя, родная картина. Она была нужна зрителю, и потому они встретили ее с таким энтузиазмом.

Картина А. Ледащева «Я вернусь» должна быть возвращена истории, зрителям как яркая страница национального киноискусства советской Туркмении.

Ученый, коммунист, первопроходчик

К 75-летию Н. А. Лебедева



Киноискусство молодо. Киноведение еще моложе. Поэтому мы как-то не привыкли, говоря о пионерах советской науки о кино, прибегать к таким определениям, как «патриарх», «основоположник» и т. п., столь обычным в любом другом виде искусства или науки. Но сейчас подобные слова нужны мне не столько для украшения юбилея ученого, которому посвящены эти строки, сколько для констатации истины, широко, впрочем, известной.

Трудами, заботами, энергией Николая Алексеевича Лебедева в значительной степени начиналась в СССР и наша профессия — кинокритика, киноведение — и самая наука о «важнейшем из искусств». Разумеется, он был не один, и труды его были только частью огромной работы, организованной и направляемой партией, но, выделяя имя Н. А. Лебедева, я все же не погрешу против правды. Правильно организованный фронт всегда выдвигает тех, кому идти в авангарде. Н. А. Лебедеву, участнику Октябрьской революции, члену партии с 1912 года, прошедшему еще в годы гражданской войны большую школу большевистской печати, закономерно выпала такая честь.

Полвека жизнь его связана с кинематографом. В 1922 году в «Правде» появилась статья Николая Алексеевича, название которой было, как это стало ясно из дальнейшего, знаменательно — «Внимание кинематографу!». Сегодня можно сказать определенно — в этих словах кредо Н. А. Лебедев.

Ленинское понимание киноискусства как «важнейшего из искусств» Н. А. Лебедев утверждал и пропагандировал с редкой последовательностью и до сих пор неугасшим энтузиазмом. Скованный пространством журнального листа, я отсылаю читателей к уже опубликованным биографическим справкам о нем: там они найдут названия книг и статей ученого, вошедших в летопись советского кино. Обращу лишь внимание на то, как часто встречается в этих справках слово «первый».

Н. А. Лебедев —

организатор и руководитель п е р в ы х периодических киноизданий — журнала «Пролетарское кино» и «Кино-газеты» (1923);

автор п е р в о й советской книги о социологии кино — «Кино — его краткая история, его возможности, его строительство в Советском государстве» (1924);

один из организаторов и руководителей п е р в о й творческой организации советских кинематографистов — АРК;

организатор и руководитель п е р в о г о советского теоретического киноиздания—«Киножурнал АРК»;

автор п е р в о й в СССР диссертации по теории кино («Специфика кино», 1934).

Организаторский талант и исследовательский пафос Николая Алексеевича одухотворены его глубочайшей убежденностью в том, что кинематограф и киноведение — неотъемлемая часть дела партии, дела социалистического строительства. Не случайно, в частности, кропотливой работой Лебедева был создан сборник «Партия о кино» (1938) — также ставший п е р в ы м изданием такого рода.

Перу Н. А. Лебедева принадлежат и п е р в ы е фундаментальные исследования по истории советского кино. Его «Очерк истории кино СССР», изданный в 1947 году и переизданный в 1965 году, прочно вписан в историю марксистской киноведческой мысли. Взгляды Лебедева-историка порой дискуссионны, и время вносит в его труды коррективы, иногда весьма существенные. Но остается главное — осознание и утверждение революционной сущности советского кино, его новаторской природы.

Не преувеличу, если скажу: большинство моих коллег могло бы назвать Николая Алексеевича Лебедева своим учителем. Сорок лет работает он во ВГИКе, где организовал когда-то п е р в у ю в мире кафедру киноведения. И, по-моему, каждый, кто в годы учебы общался с Н. А. Лебедевым, с благодарностью и хорошей завистью вспоминает его неубывающую с годами увлеченность, энергию, его неиссякаемую веру в будущее науки о кино.

Вот и сейчас, в год своего юбилея, он не только итожит пройденное и не просто продолжает начатое. Он вынашивает и отстаивает новое направление в развитии советского киноведения. «Кино и зритель» — вот формула его повседневных раздумий, публицистических выступлений, бесед со студентами. 75-летний профессор теперь горячий и неутомимый энтузиаст самой юной отрасли киноведения — социологии.

Пожелаем же от души Николаю Алексеевичу Лебедеву увидеть плоды и этих, нынешних его мечтаний и замыслов. Знаю, что это самое большое счастье, какое можно ему пожелать.

АРМЕН МЕДВЕДЕВ

«Фитиль» — правофланговый сатирического цеха

Ал. Романов

Всесоюзный киножурнал «Фитиль», единственный в мире сатирический периодический киножурнал, отметил в начале 1972 года первое десятилетие со времени своего основания. Юбилей «Фитиля» явился важной вехой в развитии советской кинопублицистики, тем более важной, что речь о нем шла в момент, когда и печать, и радио, и кинематограф вместе со всей страной отмечали первую годовщину XXIV съезда нашей ленинской Коммунистической партии.

Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев, выступая на XV Всесоюзном съезде профсоюзов, говорил о том, что советское общество переживает сейчас очень интересный и вместе с тем сложный этап развития. Мощный подъем экономики, прогресс науки и техники, изменение международных условий предъявляют более высокие требования к стилю, к методам, к организации всей нашей работы. Повышение чувства ответственности каждого за выполняемое им дело, напряженный труд повсюду, на всех участках экономики и культуры, предельная добросовестность, основанная на понимании своего места и своей роли в великом процессе коммунистического преобразования страны,— таковы те принципы, которыми руководствуются и должны руководствоваться все советские люди.

Это означает, что работники идеологического фронта, а значит и редакторы, сценаристы, операторы, режиссеры «Фитиля», обязаны подходить к любой теме, к любому вопросу с позиций конкретного осуществления экономической, социальной и культурной политики, выработанной XXIV съездом КПСС, с позиций претворения в жизнь поистине грандиозных задач девятой пятилетки.

«Новый облик советского человека,— говорилось в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV партийному съезду,— его коммунистическая мораль и мировоззрение утверждаются в постоянной, бескомпромиссной борьбе с пережитками прошлого. Не может быть победы коммунистической морали без решительной борьбы с такими ее антиподами, как стяжательство, взяточничество, тунеядство, клевета, анонимки, пьянство и т. п. Борьба с тем, что мы называем пережитками прошлого в сознании и поступках людей,— это дело, которое требует к себе постоянного внимания партии, всех сознательных передовых сил нашего общества».

В этих словах в предельно сжатой и ясной форме сформулирована, по существу, целая программа и для такого необычного периодического издания, каким является «Фитиль».

Киножурнал «Фитиль» именуется Всесоюзным сатирическим киножурналом. Название, как видим, весьма ответственное. И не только потому, что им определяется всесоюзный масштаб его деятельности. Ответственное прежде всего потому, что сатирический журнал — это тоже способ отражения действительности. Присущими ему приемами и средствами он

помогает общественному развитию, торжеству высоких общественных идеалов.

Подумаем же о том, каким в наших условиях должно быть сатирическое отражение действительности в кино и вообще, что такое сатира?

Если следовать М. Е. Салтыкову-Щедрину, то сатира — это форма искусства, характер которой заключается в том, что она действует с помощью смеха, осмеивает, изобличает пороки, обнажает скрытое, делает явным тайное. «Это оружие,— писал великий сатирик,— очень сильное, ибо ничто так не обескураживает порока, как сознание, что он угадан и что по поводу его уже раздался смех» («Круглый год»).

Не думаю, однако, что первый в мире по-настоящему смешной игровой фильм «Политый поливальщик» братьев Люмьеров можно было бы использовать как сюжет для «Фитиля». При всей своей популярности — это всего лишь киноанекдот, в нем нет главного, что характеризует сатиру, нет социального звучания: смешное есть, сатирическое начисто отсутствует.

Главное же в «Фитиле» — не рассмешить людей, что само по себе тоже важно, главное — найти в жизни и раскрыть на экране реальное несоответствие того или иного отрицательного явления нашему жизненному идеалу; вызвать у зрителей мысль, что этого явления не должно быть вообще, что ему нет места в нашей действительности, а уж коль оно завелось, то его надо устранить или искоренить, чтобы и воздух стал чище, и мораль — благороднее, и все наши устремления — возвышеннее.

Сюжеты в «Фитиле» могут быть разные: и политические, и экономические, и морально-этические, и бытовые. В этом отношении содержание «Фитиля» в отличие от других киножурналов очень емкое и многообразное. Разве низкое качество товаров, рассчитанных на массовый спрос населения, не может послужить основой для остросатирического сюжета? Или выявленная последней переписью населения категория окопавшихся главным образом в пригородах крупных промышленных центров частных собственников, именуемых «домашними хозяйками мужского пола»,— разве это не мишень для сатиры? Тупость, косность, цинизм, неразборчивость в средствах, стяжательство, аморальные поступки, унижающие человеческое достоинство,— перечень тем можно было бы вести весьма пространно. Думаю, что и давнишние темы, такие, скажем, как курьезные ошибки почты, опаздывающие поезда, сутолока в аэровокзалах, неточные действия некоторых уличных регулировщиков, не столько ускоряющих, сколько замедляющих автомобильное движение,—все это пригодно для сатирических выступлений «Фитиля». Все это может вызвать и веселый смех, и здоровую злость, и сосредоточить усилия на устранении подобных недостатков.

Но какими бы ни были сюжеты «Фитиля», они не могут не быть социально значительными. Подлинная сатира всегда социально заострена, она всегда зла, даже тенденциозна, если ее звучание поднимается до гротеска. Утверждающее начало по отношению к росткам нового, коммунистического слито в ней с бескомпромиссным отрицанием всего того, что изжило себя, что должно уйти, уступить место новому.

Разумеется, у «Фитиля» есть и критики, и даже недруги, которые не понимают или не хотят понять, что смеяться, право, не грешно над тем, что кажется смешно.

Чаще всего критика по адресу нашего киножурнала сводится к более или менее внятному изложению той бесспорной истины, что нельзя превращать частное явление, достойное сатирического обличения, в некое обобщение.

К счастью, за минувшие 10 лет не так уж часто приходилось сталкиваться в «Фитиле» с подобного рода «нападками». За это время в выпусках «Фитиля» было помещено свыше 400 сатирических миниатюр — игровых, документальных и мультипликационных. Свой огонь журнал направлял не на второстепенные, тыловые стороны нашей жизни, он обрушивался на недостатки в хозяйственной и общественной деятельности на основных направлениях нашего развития, смело и остро взи-

рая на любые лица; он вскрывал недостатки, подвергал критике всех, кто того заслуживал, от крупных хозяйственных руководителей до рядовых исполнителей. И сама жизнь, практика, показали большую действенность выступлений «Фитиля». Не раз по его выступлениям принимались решения правительства, крайкомов, обкомов, горкомов КПСС и соответствующих советских органов, министерств и ведомств. Достаточно вспомнить постановку журналом вопроса об использовании лечебных минеральных источников на Кавказе или о положении уникальной университетской библиотеки в Тарту, о незаконной отчетности, введенной краевой санитарно-эпидемиологической станцией в Краснодаре или о производстве непригодных для жилья синтетических юрт, о нерациональном затоплении плодородных земель при строительстве гидроэлектростанций на Украине, о загрязнении рек и водоемов или о неразумной вырубке леса в горных районах Кавказа. В этих острых и актуальных сюжетах операторы-документалисты Ю. Егоров, С. Киселев, К. Широпин, В. Калькьян, А. Голубов и другие нашли новые приемы и средства для убедительного кинообвинения.

В своем большинстве сюжеты «Фитиля» оригинальны, интересны, в том числе и игровые сюжеты — полуторaминутные художественные фильмы, многие из которых производят большое впечатление.

Напрасно было бы, однако, искать в «Фитиле» формы, идущие от водевиля, фарса, балаганной эксцентриады. Глупышкин и дядя Пуд едва ли подойдут для исполнения ролей в его остросатирических сюжетах. Да, десять лет — сто двадцать номеров «Фитиля» так много дали нашей киносатире, сообщили ей такие формы и открыли в ней такие выразительные возможности, что, право же, творческий опыт нашего всесоюзного сатирического киножурнала заслуживает глубокого изучения, тщательного исследования и серьезного обобщения.

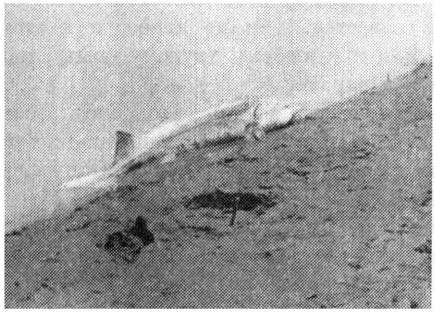
Нельзя не отметить, что успеху многих сюжетов «Фитиля», возглавляемого С. Михалковым, сюжетов наиболее выразительных, острых и актуальных, содействовало мастерство главного режиссера журнала А. Столбова и таких кинорежиссеров, как В. Азаров, И. Аксенчук, А. Бобровский, Г. Габай, Т. Гошадзе, Г. Данелия, Е. Карелов, Р. Качанов, В. Котеночкин, Э. Климов, И. Магитон, А. Митта, В. Рапопорт, А. Сахаров и другие. Все эти мастера комедийного, сатирического жанра, авторы многих хороших картин, полюбили «Фитиль», оценили по достоинству действенность его сатирических сюжетов и с охотой трудятся над тем, чтобы киносатира не стояла на месте, а совершенствовалась непрерывно.

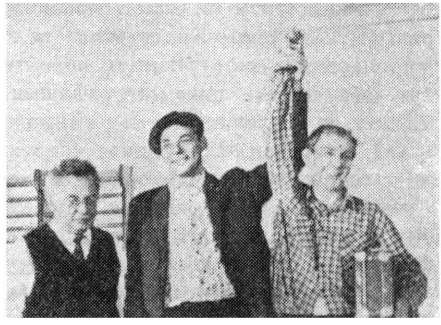
Большим достижением «Фитиля» является умение его редакции заинтересовать и привлечь к участию в постановке игровых сюжетов крупнейших советских комедийных и некомедийных актеров. Среди подлинных энтузиастов этого жанра должны быть особо отмечены известные мастера сцены и экрана О. Аросева, Р. Быков, Е. Весник, А. Грибов, Е. Евстигнеев, Р. Зеленая, О. Ефремов, С.Крамаров, Н.Крючков, А.Кузнецов, Е. Леонов, Г. Милляр, Г. Менглет, Ю. Никулин, В. Орлова, Н. Парфенов, Т. Пельтцер, М. Пуговкин, И. Саввина, С. Филиппов, З. Федорова, И. Чурикова, В. Этуш и другие, не раз поднимавшие своим талантом микроскопический сюжет на грань истинного искусства.

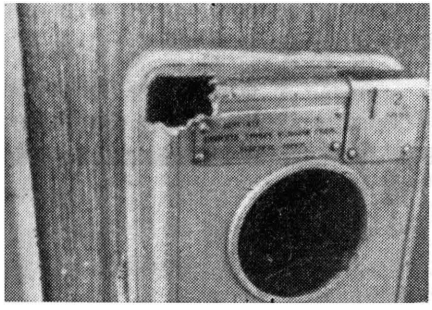
Многое делают для процветания «Фитиля» и композиторы В. Баснер, А. Варламов, Е. Птичкин, М. Меерович, О. Фельцман, Я.Френкель, Б.Чайковский и другие. Все они большие мастера выразительного музыкального сопровождения самых, казалось бы, кратких и «немузыкальных» сюжетов. Они умеют сообщить большую смысловую нагрузку музыкальному сопровождению и тем поднять значительность актерской игры и всего изобразительного ряда.

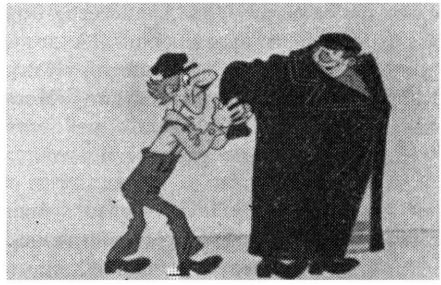
Однако «Фитиль» — журнал сатирический, ему должна быть близка не только критика, но и творческая самокритика. Ведь не одни только достижения видят зрители в сюжетах «Фитиля», есть у него и творческие неудачи и художественные просчеты.

Бывает так, что в «Фитиль» иной раз попадают слишком мелкие, незначительные,









Кадры из сюжетов «Фитиля»: в левом ряду (сверху вниз) № 16, «Броня»; № 87, «Человек и природа»; № 87, «Во имя науки»; № 98, «Беззащитный автомат»; в правом ряду (сверху вниз) № 110, «Пешеход и переход»; № 117, «Нокаут»; № 103, «Соучастник»; № 117, «Грабеж среди бела дня».

лишенные общественного значения темы, к тому же еще и слабо решенные в кинематографическом отношении.

В № 77 «Фитиля», например, было даже два таких сюжета — «Чертовщина» и «Крепкое слово». Сюжет «Чертовщина» был поставлен на киностудии «Союзмультфильм» режиссерами В. Пекарем и В. Поповым по сценарию Ф. Камова и Э. Успенского, а сюжет «Крепкое слово» — на киностудии «Беларусьфильм» режиссером С. Сплошновым по сценарию Б. Лобкова. Киностудии солидные, и киномастера незаурядные, но тем не менее оба сюжета кинематографически беспомощны и малоинтересны. «Чертовщина» не ясна по мысли, а «Крепкое слово» напоминает старый, набивший оскомину анекдот. Не ясно ли, однако, что уж кому-кому, а «Фитилю» надо избегать древних, как мир, избитых анекдотов, ибо они дань дурному вкусу, а от дурного вкуса должен быть застрахован любой сюжет «Фитиля».

Бывает иной раз и так, что сопоставление идущих один за другим сочлененных однотемных сюжетов говорит об излишней торопливости редакции в работе над номером, о ее нетребовательности, коль скоро ей не удается предотвратить такое сочленение в одном номере сюжетов одной темы. Так, в киножурнале № 114 из трех сюжетов два были посвящены бюрократизму и безответственности руководителей. Конкретный, хорошо выстроенный на документальном материале сюжет «Потрясающий молоток», поставленный на ЦСДФ режиссером-оператором Г. Голубовым по сценарию Ю. Алексеева, был весьма острым и впечатляющим. А вот второй сюжет на ту же тему, названный «Конкретно» и поставленный на киностудии «Мосфильм» режиссером Х. Бакаевым по сценарию Б. Лобкова, явно не удался. Не удался потому, что был поставлен по правилам не сатиры, а обыкновенного зубоскальства. Зубоскальство же явно непригодно для «Фитиля».

Прямое сочленение в одном журнальном издании приема удачного и неудачного, сатиры подлинной и фальшивой, искусства правдивого и мнимого, прямое их сопоставление никогда еще не приносило успеха нашему сатирическому цеху.

Но говорят: анекдотом не гнушался даже Чаплин, великий мастер сатирических миниатюр,— почему бы и нам не использовать в иных случаях его опыт и не экранизировать остроумный анекдот, имеющий к тому же тот или иной политический или социальный подтекст?

Что же, опыт раннего Чаплина достаточно хорошо известен. Тем не менее, и к этому опыту, как и к любому другому опыту, надо относиться здраво.

У нас иной путь и иной метод, метод советского социалистического многонационального искусства — метод социалистического реализма.

В текущем, 1972 году, как бы подводя итог десятилетней деятельности журнала, редакция «Фитиля» провела первый Всесоюзный семинар творческих работников, его создающих. Сценаристы, режиссеры, операторы и редакторы вели серьезный профессиональный разговор о путях дальнейшего развития журнала.

В работе семинара с большой заинтересованностью приняли участие и ответственные работники многих союзных министерств и ведомств. Это понятно и объяснимо. Ведь сатирическое отношение к отрицательным явлениям реальной действительности мы связываем с нашей неизменной верностью жизненной правде, с нетерпимостью к общественным порокам, с борьбой против чуждой нашему обществу буржуазной идеологии, против безнравственности, пошлости, алчности, тунеядства, всяческого фрондерства.

Этой жизненной цели и служит «Фитиль» — единственный в мире сатирический периодический киножурнал, по достоинству высоко оцененный миллионами взыскательных советских зрителей.

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

«Месяц август»

«Вчера, сегодня и всегда»

«Дерзость»

По логике заданности

К. Щербаков

«Месяц август». Сценарий А. Шульгиной. Постановка В. Михайлова. Оператор В. Фастович. Художник В. Гасилов. Композитор В. Гаврилин. Звукооператоры Е. Нестеров и Г. Лукина. «Ленфильм», 1971.

Так случилось, Алексею Крашенинникову пришлось вместе с семьей уехать в деревню, к престарелым родителям. А ехать не хотелось. На комбинате, куда после долгих поисков и скитаний поступил Алексей, работалось, судя по всему, хорошо. Чувствовал он себя при деле, и другие это чувствовали. И квартиру вот-вот должны были дать, что, согласитесь, очень немаловажно. Но родители, как выяснилось, уже не могут одни, и нужно, во-первых, побывать у них, осмотреться на месте, а во-вторых, решать: то ли родителям перебираться насовсем в город, то ли Алексею в деревню. А когда есть отлаженность жизни, сложился ритм, уклад, то необходимость принимать решения, так или иначе на этот уклад посягающие, как правило, бывает и досадна и тягостна, во всяком случае — поначалу.

И вот мы видим последние городские минуты Алексея, его жены Сони, маленького сына: душная летняя вокзальная суета, раздражение и пререкания, неизбежно связанные с этой суетой. А потом сразу — и бескрайний деревенский простор с его резко, вдруг наступившей основательной неторопливостью, и встречи с родными людьми, и умиротворенная улыбка на лице Сони, стосковавшейся по крестьянской работе, и Алексей, прямо с мостков, медленно и блаженно соскальзывающий в теплую, просвеченную солнцем речную воду...

Снято, показано все это, что называется, с настроением (я бы здесь и работу оператора В. Фастовича отметил и музыку молодого композитора В. Гаврилина). Да и вообще подобные кадры на замотанного, обремененного множеством безотлагательных дел горожанина действуют безошибочно. В самом деле: здесь на работу ехать в переполненном метро, а там — луг и речка, и можно безмятежно растянуться на ее берегу...

Однако этого чисто эмоционального впечатления, рожденного перепадом обстановки и ритма, хватает ненадолго. Ибо, полюбовавшись речкой и лугом, вы очень скоро вспоминаете о том, что дел у сельского жителя не меньше, чем у горожанина, а у го-

родской жизни, наряду с недостатками, есть и немалые достоинства.

Надо сказать, что размягченно-сентиментальные повествования о путешествии в страну босоногого детства приняли сегодня в нашем искусстве, литературе, пожалуй, слишком уж массовый, а потому и стандартизованный характер. Правда, ни у Шукшина, ни у Белова, ни у Абрамова, ни у других серьезных писателей, представляющих сегодня «деревенскую прозу», вы таких повествований в чистом виде не встретите. Их произведения прежде всего нравственно напряжены и глубоко проблемны. И проблемы эти далеко не сводятся к набившим оскомину рассуждениям о том, что вот, дескать, в деревне хорошо, а в городе плохо.

К сожалению, у нас нет «деревенского кинематографа», равного по своей значимости «деревенской прозе». Но работает, к примеру, тот же Василий Шукшин, лучшие ленты которого дают представление о современном подходе к теме, о художественном уровне ее воплощения. И, размышляя о картинах на сельскую тему, в частности, о ленфильмовской ленте «Месяц август», невольно думаешь об уже достигнутом в разработке деревенской темы не только в кино, а и в литературе, и с этими критериями подходишь к новому фильму.

Оговорюсь: мне хотелось бы к работе молодых кинематографистов отнестись с доброжелательным пониманием, но слишком многое в сценарии А. Шульгиной и особенно в режиссуре В. Михайлова тому мешает. Слишком многие вопросы не то чтобы остаются на экране без ответа (этого от искусства не всегда можно требовать), но получают ответы наивно-однозначные, односторонне-категоричные.

Однако все по порядку.

Понежившись на берегу речки, Алексей довольно быстро затосковал по городской жизни, и уже в одном из первых кадров поделился этой тоской с отцом. На что получил от отца резкую отповедь.

Семен Кондратьевич. А мы здесь хлеб растим. Без хлеба-то твоя селедка солона.

Алексей. Батя, тебя послушать, так вообще ничего, кроме деревни нет.

«Месяц август». Алексей — С. Шакуров, Семен Кондратьевич — А. Плотников

«Месяц август»

Семен Кондратьевич. А чем тебя обидела деревня?

В этом диалоге не было бы решительно ничего предосудительного, если бы не определил он с железной последовательностью все, так сказать, идейное течение картины. Не заковал авторскую мысль в жесткие рамки заданной схемы.

Содержание фильма — путь Алексея к себе, обретение себя, которое целиком совмещается, совпадает с решением героя навсегда остаться в деревне. Присмотримся же к системе нравственных импульсов, аргументов, которые привели к переменам в судьбе Алексея.

Жена Соня показалась нам поначалу обезличенной городской мещаночкой, смирившейся и с грубостью неумеренно пьющего мужа и, кажется, даже с его изменами. Так показалось, так, наверное, оно и было — внешне. Однако деревенская жизнь пробудила дремавшие глубокие и тонкие свойства Сониной натуры. Женщина поняла вдруг, что жить так, как они жили с Алексеем до сих пор, дальше нельзя, что некая взаимная нравственная аморфность, нетребовательность могут вообще лишить их отношения какого бы то ни было духовного начала, пока притупленного. Пробуждение гордости, женского, человеческого достоинства, мужественное намерение лучше остаться одной, чем продолжать совместное существование по инерции, по привычке,— все это убедительно сыграно И. Саввиной. Но почему преображение героини нужно было непременно и впрямую связывать с тем, что она сменила работу городскую на деревенскую, остается неясным.

Чтобы сделать противопоставление еще более наглядным, в фильме появляется некая Тамара, городская подружка Алексея. Она соблазняет его вернуться, не понимает деревенских слов и деревенских радостей («...купалище!... Недавно уехал, а уж говоришь по-деревенски: купалище...»). Про Тамару сразу же надлежит понять, что она женщина без корней и потому Алексею не пара («Тома, ты где родилась?» — «В поезде»).

Отец Алексея, Семен Кондратьевич, как бы олицетворяет в фильме зов и совесть родной земли. Авторы даже наделяют его правом судить, кто достоин жить на этой земле, а кто нет: вспомните, как прогоняет он, буквально прогоняет из деревни человека, когда-то провинившегося перед колхозниками, понесшего заслуженное наказание, а теперь вернувшегося в прежние места доживать свой век («Мы все здесь своими руками сделали, чтоб духу твоего здесь не было!»). Эта выстраданная, очевидно, святая, по мнению авторов, бескомпромиссность в фильме больше все-таки похожа на нравственный догматизм и высокомерие. Слишком много нужно иметь за душой, чтобы выступать от имени отчего края, решая его именем судьбы людей. Семен Кондратьевич из «Месяца августа», увы, таким мощным душевным запасом не наделен.

Правда, Алексея он пока еще считает достойным возвращения. Более того, делает все от него зависящее, чтобы возвращение это состоялось.

Делают все от них зависящее и режиссер и сценарист, явно при этом утрачивая представление о том, где кончается художественная логика и начинается авторский произвол.

То обстоятельство, что Алексей не за «длинным рублем» погнался, переехав в город, что он нашел там себе работу по душе, решительно никем во внимание не принимается.

В кадре — преображенное страданием лицо Алексея, а закадровый голос Семена Кондратьевича читает письмо:

«...Пишу тебе ночью, сна-то все равно нет... И вот надо уходить... Неужели, так и кончится наш род на этой земле? Сейчас в деревне можно жить. Хорошо можно жить. Так что же тебе скитаться?»

Письмо это долго искало адресата, Алексей получил его уже после смерти отца.

Письмо от человека, которого уже нет в живых, письмо-завещание, внезапно настигающее близких,— ход для художественного

«Месяц август». Алексей — С. Шакуров, Тамара — Е. Васильева

«Месяц август». Соня — И. Савина

произведения не новый, резкий, сильный и... очень рискованный. Ведь, как мы уже видели, на сей раз это не есть необходимая, неизбежная, рожденная высоким человеческим напряжением кульминация ленты, а всего лишь звено в тщательно выстроенной системе доказательств, которые призваны подтвердить заданный, запрограммированный ответ, стоит это уразуметь — и звучащий с экрана голос умершего станет нестерпимо коробить, покажется — тут уместно сильное выражение — всего лишь спекуляцией. Я вовсе не склонен думать, что авторы «Месяца августа» шли на нее сознательно. Но как известно, субъективные намерения и объективные результаты в искусстве далеко не всегда совпадают, а путь, избранный непродуманно, ложно, может завести и туда, где авторы оказаться вовсе не предполагали.

Еще один штрих, одна деталь. У Алексея и Сони двое детей — Галя, которая родилась в деревне, жила там, и Миша, родившийся уже в городе и не знающий старшей сестры. Так вот Галя замкнута, глубока, самобытна. В решительный момент, когда Алексей вроде уже твердо собрался вернуться в город, она залезает на крышу дома и, отказываясь спуститься, влияет на решение отца. После смерти деда Галя как бы остается его полпредом на этой земле. А городской Миша — он с жестоким детским эгоизмом просто не хочет признавать в ней сестру: «А ты уходи! Говорю тебе — уходи, уходи, уходи!» Включенные в общую систему аргументации детские взаимоотношения выглядят тут как-то неловко. Опять, как и в эпизоде с письмом Семена Кондратьевича, напрашивается мысль о нравственной глухоте авторов.

Наверное, против сказанного мною возможно такое примерно возражение. Авторы фильма «Месяц август» вовсе не хотели принимать участие в модном ныне поветрии — противопоставлении города и деревни, земли и асфальта. Они прекрасно понимали, что противостоят друг другу вовсе не город и деревня, с их якобы взаимоисключающими укладами. Противостоят, противоборствуют разные отношения к жизни — граждански активное и безразлично податливое, моральное и циничное, творческое и потребительское. Причем противоборствуют они в самых разных географических точках, в самых разных местностях, как индустриальных, так и сельских. Вы же (это продолжается возможное возра-

жение автору рецензии) взяли схемы взаимоотношений и выстроили на их основе концепцию, а ведь в художественном произведении внешняя его канва может и не совпасть с его внутренним смыслом.

Все так. Я охотно допускаю: внутри художественного произведения могут кипеть такие живые страсти, сталкиваться такие реальные человеческие характеры, что вы будете думать о самой жизни и мысль о каких-то надуманных географических противопоставлениях ни на секунду не придет вам в голову. Но дело в том, что авторы-то «Месяца августа» в знакомой схеме з а м к н у л и с ь, за пределы ее не вышли. И потому фильм «Месяц август» выглядит не самостоятельным исследованием жизни, человеческих характеров, а наивно ученической иллюстрацией к тезису, уже успевшему стать банальным, уже обнаружившему свою несостоятельность.

Думаю, что во многом эта схематичность, иллюстративность картины объясняется характером режиссуры. Режиссер хорошо знает, как нынче «полагается», как «принято». Скажем, деревня, жители ее должны быть естественными, достоверными. И вот оператор «натурально», без прикрас снимает сельские улицы, пейзажи (они в фильме исключительно «видовые», не несут никакой драматической, эмоциональной нагрузки). И на ключевые роли приглашаются И. Саввина, В. Кузнецова, С. Шакуров, А. Плотников — актеры, в самой природе дарования которых — естественность и простота. И актеры работают во всеоружии своего профессионального умения, однако оно не направлено, не сцементировано самобытной, смелой режиссерской мыслью, и это накладывает на их создания отпечаток вторичности, образы не обретают живых, свежих красок.

Пожалуй, лишь Ия Саввина сумела сказать свое слово. Если рассматривать характер Сони вне структуры фильма, вне его схем и «концепций», вольных или невольных, это характер живой, движущийся. Бывают заботы, дела, хлопоты, которые предельно утомляют человека, поскольку их слишком много, но при этом и развивают его, формируют, шлифуют личность. Бывают иные, те, что, изнуряя, принижают, опустошают. Саввина играет человека, который долго был подвержен такому вот обедняющему существованию, а потом не понял еще, не осмыслил, но почувствовал всем своим существом возможность иной жизни, когда заботы уже не гнетут и не давят, а утром встаешь с мыслью, что дел сегодня предстоит много, но тебе очень хочется их все переделать. Саввина сыграла стойкость своей внешне хрупкой и слабой героини—стойкость в защите, сбережении открывшихся ей ценностей. И второе рождение любви Сони и Алексея актриса сыграла тоже, сыграла и за себя и за партнера. Ее героиня как бы заново открывает для себя человека, едва не ставшего простой принадлежностью прежнего, постылого быта...

В поле внимания критики чаще оказываются фильмы, вызывающие активный протест явной художественной беспомощностью, фальшью, дурным вкусом. Картины, которые как бы убаюкивают своей плавной невыразительностью, серостью, банальной безликостью, куда реже вызывают на себя критический огонь.

Я вспоминаю предыдущую режиссерскую работу В. Михайлова — фильм по пьесе Виктора Розова «В день свадьбы». Просто удивительно, как сработала «мимо» эта лента, как обошла, не реализовала то новое, интересное, необычное, что заключает в себе розовская драматургия. А мы, критики, «не заметили» тот фильм. Видно, никого из нас не вдохновило на серьезную критическую статью такое «прочтение» пьесы, до того с успехом прошедшей по многим сценам и вызвавшей оживленную полемику в печати.

И вот — следующая, снова «проходная», посредственная картина, лишенная признаков творческой индивидуальности, собственного лица. Картина, сработанная молодым режиссером, как бы по готовым образцам, холодно и неинтересно. И то, что такой фильм в нашем молодом кинематографе, давшем только за последние годы картины Г. Панфилова, И. Авербаха, В. Мотыля, А. Смирнова, Т. Океева, Х. Нурлиева, тем не менее далеко не одинок, тревожит больше всего.

Без адреса

Ю. Айхенвальд

«Вчера, сегодня и всегда» (по мотивам повестей Ф. Вигдоровой). Сценарий А. Хмелика. Постановка Я. Базеляна. Оператор В. Базылев. Художники В. Богомолов, Б. Комяков. Композитор А. Муравлев. Звукооператор Н. Шарый. Киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1971.

Кадры пролога фильма «Вчера, сегодня и всегда» очерчивают проблему: если семья и школа не смогли воспитать ребенка, если подросток становится преступником, значит самое время напомнить о золотом фонде нашей педагогики, о традициях Макаренко. Вводные кадры предупреждают, что может случиться, если эти традиции забудут. Самый же фильм посвящен жизни детского дома, куда приезжает новый заведующий Семен Афанасьевич Карабанов со своей женой Галей, воспитательницей.

Первые сцены, посвященные семье Карабановых, погружают нас в атмосферу безутешного горя, тайной, скрытой пока еще от зрителя трагедии, которая случилась в этой семье и сделала психологически невозможным дальнейшее пребывание Карабановых на прежнем месте, в детдоме для трудновоспитуемых в Березовой поляне.

Но несмотря на мучительную боль, Карабанов (В. Белохвостик) внешне энергичен, спокоен, ровен. Однако как воспитатель он с самого начала заявляет себя тем, что за грубую реплику поварихи в адрес ребят тут же эту повариху увольняет. В повести Ф. Вигдоровой «Это мой дом» Карабанов долго урезонивал женщину, прежде чем ее прогнать. Но авторы фильма, видимо, полагают, что следовать в таких мелочах за автором повести они не обязаны. Зато, решили они, эффектный жест — Карабанов сам становится за плиту вместо грубой поварихи — сразу же расположит к нему ребят. Но, увы, грубость воспитателя ничем не лучше грубости поварихи и ничего эффектного в ней нет.

Потом возникает первый конфликт с детьми: перед тем как пойти в кино, отряд должен был сложить дрова в поленницу. Но поленница оказывается рассыпанной. Какой-то мальчуган говорит, что отряд-то ее сложил, да вот Коля Катаев полез на крышу амбара и все рассыпал. Карабанов приказывает отряду остаться дома и заново сложить дрова. Но Коля Катаев заявляет, что он все сделает сам, пусть ребята идут в кино.

Чуть позже к Коле приходит на помощь девочка Анюта. И вот, когда Карабанов об этом узнает, он резко отчитывает Колю, какде тот смел принимать чью-то помощь?!

Между тем Карабанов Коле ничего не приказывал, Коля сам взялся убирать дрова, и такого уговора, чтобы он это делал непременно один, не было.

Коля, естественно, обвиняет Карабанова в несправедливой придирке, на что получает от воспитателя «дурака».

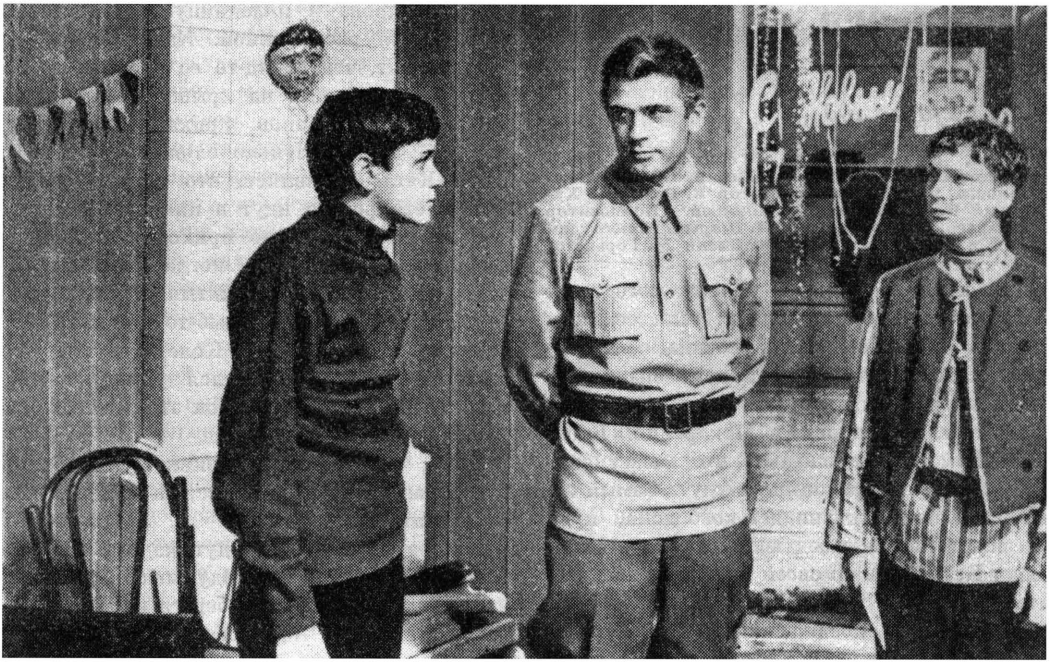
Вскоре после этого идут кадры, где двое ребят, Федя и Петя, раздумывают, скатиться им на санках с крутого берега на речной лед или нет. Семен Афанасьевич не позволяет: лед еще непрочен. Для этих двух мальчуганов Карабанов — авторитет. А для Коли Катаева — человек несправедливый и грубый. Со злости на Карабанова Коля уговаривает ребят не слушаться запрета и сам сталкивает санки вниз. Молодой лед не выдерживает, санки с мальчиками проваливаются под воду. Тогда Коля бросается в реку и спасает одного из мальчиков. Подоспевшие на помощь ребята и взрослые выручают второго.

Кто же виноват во всем случившемся?

Конечно, Коля.

Но не он один: по логике происшедшего ясно, что несправедливость воспитателя, вызвав реакцию злости и обиды, обернулась самыми неожиданными последствиями, которые и непредсказуемы и самому воспитателю неподконтрольны.

Однако вряд ли авторы фильма хотели на примере Карабанова предостеречь педагогов. Больше похоже на то, что они попросту не заметили педагогической оплошности своего героя, как не заметили, не придали значения особому оттенку конфликта Коли Катаева



«Вчера, сегодня и всегда». Николай Катаев — Ю. Бугельский, Семен Афанасьевич — В. Белохвостик, Василь Коломыта — А. Карпунин

с его воспитателем, отчетливо обозначенному в повести Вигдоровой. Там Коле берется помочь складывать дрова не милая девочка Анюта, а тот самый мальчик, который сообщил заведующему детдомом о проступке товарища. В соответствии с ребячьей, «антипедагогической», разумеется, этикой мальчуган помощью искупает свою вину перед Колей. Поэтому-то Коля и принимает его помощь как должное. Психологическую подоплеку этой ситуации понимает и Карабанов. Она-то его и сердит: Катаев не имел права посчитать виной товарища то, что тот сказал правду воспитателю и, следовательно, не должен был пользоваться его помощью. Однако разговора, что Катаев будет работать непременно один, и в повести не было. Поэтому там, после того, как Карабанов погорячился, другой воспитатель объясняет ему, что в глазах ребят окажется прав Коля, а не заведующий детдомом. И Карабанов с этим соглашается.

В фильме никакой такой специальной подоплеки нет: просто Анюте захотелось помочь товарищу. По сравнению с повестью в фильме Карабанов поэтому неправ вдвойне. Но тем не менее он твердо убежден в своей правоте.

Значит Карабанов плохой педагог? Воспитатель, способный проявить нечуткость, не умеющий разобраться в психологической ситуации, пренебрегающий необходимостью побеждать воспитанников не окриком, а убеждением, своей нравственной правотой?

Но похоже, что и такая критическая характеристика Карабанова не входила в намерения сценариста и режиссера. Похоже, что и в этом случае они просто не заметили педагогической оплошности героя картины.

Какие же психологические (и сюжетные) последствия имеет катастрофа на реке?

Коля Катаев, естественно, хочет навестить Федю, который после купания в ледяной воде

«Вчера, сегодня и всегда». Слава Сизов (слева) — В. Красовский, Анюта (справа) — С. Орлова

заболел воспалением легких. Карабанов понимает, что у Коли тяжело на душе. И все же он не пускает Колю к больному товарищу, хотя Коля сам прыгнул в воду, когда увидел, что Феде и другому мальчику грозит гибель.

— Как бы я не наказал тебя, разве от этого Феде станет легче? — думает Карабанов (мысли его звучат вслух, с какой-то монотонной металлической отчетливостью).

Перед разгневанным воспитателем не встает даже вопрос о Феде, для которого ведь посещение Коли могло оказаться целительным.

Столкнувшись с такой черствостью, Коля Катаев совсем сник. Он в тоске. «Поговорите со мной»,— просит он воспитателя.

— Не ходи сюда слишком часто,— слышит он в ответ.

В повести Вигдоровой этого эпизода, естественно, нет. Вигдорова ведь сама была педагогом и понимала, что когда в таком вот норовистом, самолюбивом, гордом подростке что-то надломилось, когда он что-то пытается понять, изменить в себе, нельзя, преступно не найти для него время, человеческие слова, пусть даже резкие слова укора, но слова обязательно живые, от сердца идущие.

Вместо этого Карабанов сообщает Коле, что отправляет его в другой детский дом, заранее зная, впрочем, что тот с полпути захочет вернуться обратно (должна сыграть свою роль и записка к завроно). Такой эксперимент снова говорит не в пользу воспитателя, свидетельствуя о его неоправданной жестокости, эмоциональной глухоте.

Как видит читатель, наши недоумения растут. Карабанов кажется нам все более и более непонятным, все более и более неприятным. Его резкость становится нарочитой, жесткость и нечуткость — почти демонстративными.

Но зачем? Что этим подчеркиванием педагогической несостоятельности Карабанова хотели сказать авторы фильма? Пока это

не ясно. Зато ясно, что поведение воспитателя становится все более странным. Как реагирует он, например, на историю с Федей? Выясняется, что Федя попал в детский дом потому, что убежал от приемной матери: ему показалось, будто она гораздо больше, чем о нем, заботилась о родном своем сыне Егоре. После этого Гале (не Карабанову) удалось убедить Федю написать его приемной матери: по всем признакам она очень его любила. Но, оказывается, Федина приемная мать, пока мальчик жил в детском доме, умерла. Она очень тосковала по исчезнувшему приемышу. К тому же выясняется, что и Егор тоже был ее приемным, а вовсе не родным сыном.

Узнав это, Федя буквально свалился от горя с ног. Так это и показано в фильме: он лежит на кровати лицом вниз. К нему подходит Карабанов со словами утешения:

— Ну, что ты себя казнишь? Она же умерла от брюшного тифа,— говорит он деловито и вполне заслуженно получает в ответ:

— Молчите, Семен Афанасьевич!

Действительно, лучше совсем было не подходить к мальчику, чем обращаться к нему с такими пустыми словами.

В повести Вигдоровой эта фраза тоже есть, но произносит ее Митя, тоже мальчик, что, разумеется, звучит и воспринимается иначе, чем в устах взрослого.

Мысль привезти в детдом Егора, Фединого младшего брата, тоже приходит не Карабанову, а его жене Гале.

Почему же тогда авторы фильма так стараются нас уверить в том, что ребята любят Карабанова? Чем он заслужил их любовь?

Тем, что заступился за Славу, когда на него напал деревенский хулиган? Но это не такой уж из ряда вон выходящий поступок для сильного взрослого мужчины.

Между тем Карабанов на экране окружен восторженными, почтительными ребячьими лицами, словно ореолом. И сам он на протяжении всего фильма ходит бодрый, подтянутый, энергичный, очень импозантный в своем полувоенном костюме. Внешне он вполне похож на героя. Но только внешне. Понять, чем он покоряет ребят, нельзя, не своей же бестактностью и многочисленными педагогическими оплошностями?

А. С. Макаренко писал: «Воспитывает все: люди, вещи, явления, но прежде всего и дольше всего — люди. Из них на первом месте — родители и педагоги».

У детей в детском доме родителей нет, или, как в случае со Славой, семья отказалась от мальчика, почувствовав себя бессильной воспитать ребенка.

Какие же задачи выдвигает перед собой в фильме воспитатель? Неужели ему только и нужно, чтобы ребята были дисциплинированными, прилежными, послушными,— и в этом все его педагогические идеалы? Какими людьми он хочет их видеть, для какого общества воспитывает? Фильм на эти вопросы не отвечает.

А. С. Макаренко ставил перед своими воспитанниками высокие и социально определенные жизненные цели. Так же поступает герой повести Ф. Вигдоровой Семен Афанасьевич Карабанов. А герой фильма подобными задачами даже не задается.

Обратимся к Макаренко снова. «Со всем сложнейшим миром окружающей действительности,— писал он,— ребенок входит в бесконечное число отношений, каждое из которых неизменно развивается, переплетается с другими отношениями, усложняется физическим и нравственным ростом самого ребенка. Весь этот «хаос» не поддается как будто никакому учету, тем не менее, он создает в каждый момент определенные изменения в личности ребенка. Направить его и руководить им — задача воспитателя».

Прекрасные слова. Но к Карабанову они отношения не имеют.

В фильме воспитатель настолько плохо отдает себе отчет в сложности стоящих перед ним задач, что кажется невероятным, чтобы он когда-нибудь с ними справился.

Какими же изображены его воспитанники? «Бесконечное число отношений» «со всем сложнейшим миром окружающей действительности», в которое входит каждый подросток, и становится содержанием его всегда своеобразной индивидуальности.

В фильме «Вчера, сегодня и всегда» того самого своеобразия каждого из детей, о котором писал Макаренко и которое делает столь трудной задачу воспитания, как раз и нет. Ребята показаны вместе, всегда «стайкой» — они сообща бегают, шумят, смеются, работают, задумчиво слушают чтение вслух, гневно смотрят на провинившегося товарища. Но при этом не возникает между ними ни сложных отношений, ни сколько-нибудь серьезных споров — ничего такого, что и для юных зрителей и для нас, взрослых, оказалось бы открытием, проблемой, требующей нашего вмешательства, наших взволнованных раздумий.

Даже в тех случаях, когда мы негодуем на несправедливость, учиненную Карабановым Коле или Феде, сами эти мальчики остаются для нас только объектом педагогической деятельности заведующего детским домом. Проникнуть в их внутренний мир, разделить их горести и волнения нам не удается. Внутренне, по складу своих характеров они ведь тоже ничем не выделяются из общего фона.

Есть, правда, в детдоме один весьма странный мальчик — Виктор Якушев. Тихий, собранный, аккуратный, заботящийся о том, чтобы все, им заработанное, обязательно перечислялось на его личный счет, он вдруг сам про себя пишет в редакцию письмо, будто кого-то спас на пожаре. Это еще ничего: подростки нередко врут о себе, придумывают себе целые биографии, недаром в педагогике есть даже понятие «подросток — псевдолог». Но когда обман всплывает наружу, Виктор убегает из детского дома. Потом Галя Карабанова случайно встречает его в вагоне поезда, где Виктор пронзительным голосом профессиональных попрошаек просит милостыню. Пообещав никому ничего не говорить о том, где и в какой роли она его встретила, Галя увозит Виктора обратно в детдом. Но у Виктора, оказывается, есть тетка в соседнем городе Старопевске. Тогда почему же он предпочел нищенствовать, лишь бы не возвращаться в детдом? Почему он не поехал к тетке? И кто он сам-то, в тайниках своей не простой души? Все эти вопросы справедливо тревожат Галю.

Но чтобы разобраться в психологии Якушева, понять его натуру, нужен, пожалуй, другой фильм. В картине характер Якушева не раскрыт, а описан. Исследование характера подменено изображением происшествия. Вообще в картине анализ психологии ребят подменяется описанием случаев, с ними происшедших. Каждая из таких историй замкнута в самой себе. Соединенные сюжетом, они ни в какой мере не образуют целостного внутреннего действия, а только механически сменяют друг друга.

Заявлена, например, особая душевная ранимость Феди, но и ранимость Феди никак не проявляется в его отношениях с детьми. Переживания мальчика изображены чисто внешне: Федя бледнеет, Федя ничком лежит на кровати. Наконец, Федя радуется приезду брата: улыбается и угощает малыша. Есть, правда, кадры Фединых воспоминаний, но они столь же иллюстративны, как и кадры, где Федя дан в прямом действии.

Еще на одном мальчике особо останавливаются авторы: на испорченном бабушкиным льстивым воспитанием Славике. К концу фильма Слава исправляется. Он даже готов на самопожертвование, чтобы спасти любимого Семена Афанасьевича. А кого-нибудь еще он успел полюбить? О чем-нибудь научился мечтать? Нет, был скверный, избалованный лентяйчик, и вдруг рождается прилежный, дисциплинированный пай-мальчик. А как это происходило — не ясно. Изменение характера не показано в фильме.

Вернемся к Коле Катаеву, которому авторы уделили столько внимания. Что же известно о его духовном мире?

Коля любит собак. Не терпит подлости и несправедливости. В нем пробуждается первое чувство к девочке, увы, обозначенное тоже банально и тускло, отчасти, может быть, потому, что у самой девочки милое личико, несколько хороших реплик, но никакого своеобразия. Наконец, Коля Катаев, участвуя в схватке с хулиганами, защищает от них незнакомую девушку. Вот и все.

Задумчивых ребят в фильме нет. Ребят — выдумщиков, не лгунов, а мечтателей, неожиданных натур, в которых чувствуется что-то

необычное, обещающее, тоже нет. Почти у каждого подростка бывают редкие мгновения, когда он становится вдруг непохожим на себя самого — в нем просыпается тот, каким он еще только будет. Ни одного такого мгновения «киноглаз» режиссера Я. Базеляна в этом фильме не заметил. Кажется, вовсе не интересует авторов фильма всегда такая привлекательная способность ребят мечтать, думать. Словом, тот сокровенный процесс становления духовного мира, раскрывая который можно задеть зрителя глубиной и правдой характеров, авторов в фильме не взволновал, не воодушевил.

А раз в картине нет правды характеров, то нет в ней и правды времени, «духа времени». В повестях Ф. Вигдоровой дыхание времени делало живыми и людей и события. На экране детдом в Черешенках оказался как бы вне жизни страны, в странном, отчужденном от всего пространстве. Внешние приметы тридцатых годов кое-где разбросаны по фильму: то мелькнет тогдашний плакат, то прозвучит несколько тактов из песни Эрнста Буша... Но ведь есть более существенные черты той эпохи. Где люди с их судьбами и характерами? Решительные мальчишки, мечтавшие воевать с испанскими фашистами или строить Комсомольск-на-Амуре? Девочки, стремившиеся непременно сделаться летчицами или парашютистками?

Я открою земные клады
Ради счастья и красоты.
Если это людям на радость,
Знаю, будешь рада и ты.
И в палатке, в пустыне рыжей,
Где походное мое жилье,
Я закрою глаза и увижу
Милое лицо твое.

Так влюблялись, такие стихи писали воспитанники Семена Карабанова и в жизни и в книге Вигдоровой.

«Мы рождены, чтоб сказку сделать былью»,— пели те, кто мечтал стать летчиком, как Чкалов, Байдуков и Беляков, полярником, как Папанин, Кренкель, Ширшов и Федоров. Сколько было в те годы славных примеров и звонких имен! Какие бывали споры, если кто-нибудь отклонялся в своих мечтаниях от этих героических профессий! Почему же у детдомовских ребят в фильме ничего этого нет? Зачем их так обделили авторы? Не то, что характерных для времени мечтаний и споров — ни одной романтической песни тридцатых годов ребята не спели, хотя многие из этих песен и сейчас звучат у пионерских костров.

Но до того ли в фильме, чтобы петь «Взвейтесь кострами синие ночи!», если все в жизни детей тускло, приземленно, уныло. И ребята кажутся такими неинтересными еще и оттого, что их характеристики (не характеры, характеров нет) лишены конкретного жизненного содержания. Судя по названию фильма — «Вчера, сегодня и всегда» — авторы стремились к обобщениям исторического значения. Но раз нет истории в людях, в обстоятельствах их жизни, в атмосфере, то какое же тут вчера и сегодня? Здесь сегодня похоже на вчера, а вчера неотличимо от завтра. Здесь все аморфно, абстрактно, безлико и банально. Все лишено характерности, не говоря уже о типичности.

Безлика, трафаретна и стилистика фильма. Скучные, невыразительные мизансцены, отсутствие ярких, емких деталей, вялый ритм — все это создает ощущение монотонности, однообразия жизни, показанной на экране. И словно чувствуя это, постановщик картины обращается к приемам жестокой мелодрамы.

...Очаровательный, веселый малыш бежит навстречу матери среди цветов, но бег его вдруг останавливается. Этот кадр, передающий воспоминания Гали Карабановой, повторен несколько раз, напоминая о трагедии, случившейся в семье. Где-то во второй половине фильма история с ребенком разъясняется: Костик пошел погулять в лес с новым воспитанником детдома и потерялся. Экран показывает ребенка, затем суматоху, крики, которые вдруг сменяются стоп-кадром: в темном ореоле листвы белеет рубашонка мертвого малыша, рядом валяется финка.

Зачем в этом фильме такой жестокий натурализм? Ведь Л. Румянцева, исполнительница роли Гали, показала и душевное оцепенение, в которое горе погрузило ее героиню, и то, как женщина постепенно выходит из этого

состояния... Может быть, этот жестокий кадр — для взрослых? Ведь и вводные кадры обращены скорее к родителям, чем к детям, так же как первый эпизод фильма, раскрывающий атмосферу трагедии в семье, или эпизод размолвки между Галей и Карабановым. Предостерегают родителей и образы незадачливых воспитателей Славы, его дедушки (Е. Тетерин) и бабушки (И. Гошева). Но ведь как раз вся «педагогическая» сторона картины, как мы уже видели, критики не выдерживает. Стало быть, взрослый зритель не узнает из нее ничего нового, ценного ни о внутреннем мире подростков, ни об их воспитании. И драма из жизни взрослых тоже ничего важного ему не скажет.

Если же это фильм для детей, то что сможет привлечь их внимание в происходящем на экране? Что сможет их здесь заинтересовать?

Выходит, фильм получился без адреса.

Нельзя превращать героику в игру

В. Кичин

«Дерзость». Сценарий В. Земляка. Постановка Г. Юнгвальда-Хилькевича. Оператор А. Полынников. Художник Ю. Горобец. Композиторы В. Власов, Л. Степанов. Звукооператор А. Нетребенко. Одесская киностудия, 1971.

В беглом пересказе сюжет этого фильма способен вызвать интерес.

Трое военнопленных бегут из самого пекла — откуда, согласно строжайшему приказу фюрера, не должен вырваться никто: обреченные на смерть люди строят в самом сердце оккупированной Украины, под Винницей, нечто «совершенно секретное». Это «нечто» — восточная ставка Гитлера, известная под зловещим названием «Вервольф» — «Оборотень». Ее сооружение стоило жизни сорока шести тысячам военнопленных.

Но троим все же удалось вырваться. И среди них — герой фильма Андрей Клименко...

Фильм расскажет нам историю о том, как упорно и отчаянно будет искать Клименко связь с партизанами. Как организует и возглавит маленькую диверсионную группу, совершая чудеса храбрости под самым носом у оккупантов. Как будет пытаться уничтожить поезд, в котором, по предположению, должен ехать Гитлер. И как проникнет в самое логово зверя — сверхсекретное, тщательно охраняемое.

Документальность прототипов и событий определяет наш интерес к фильму, наше стремление узнать, *как* это было и *какими* они были — те, кто сорвал планы гитлеровцев, уничтожил ставку «Вервольф».

Тем более что в первых же словах диктора, еще до титров, звучит прямое посвящение фильма памяти героев.

Да и название дано ему обязывающее — «Дерзость». Мы понимаем: речь пойдет о той самой дерзости, которая дает свершиться невероятному, о той цепи подвигов, которые могли бы показаться неправдоподобными, если бы не эта удивительная способность советского человека бросить дерзкий вызов любым, самым тяжким обстоятельствам, бороться до последнего и — побеждать. Дерзость, основанная на полной самоотдаче идее, дерзость, обескураживающая врага, побеждающая его, дерзость — попутчица подвига.

Рассказ о такой дерзости обещал фильм не просто динамичный, остросюжетный, а способный прозвучать как одна из тех легенд, что вечно властвуют над сердцами зрителей всех возрастов, особенно юных. Обещал не просто экранное воспроизведение подвига, но и его осмысление; «приключенческая» по всем признакам лента могла в этом случае стать художественным анализом «законов мужества», восторжествовавших в те трудные годы.

Можно, конечно, найти в нашем кино антитезу героическим лентам такого звучания — «Корона Российской империи», «Опасные гастроли», «Рокировка в длинную сторону». Об этих фильмах обычно пишут, удивляясь безвкусице авторов, их рабской зависимости

от обычных образцов западного «коммерческого» ремесленного детектива. Но это не все, что надо сказать о фильмах этого рода. Худшее в них — ничем не замутненное равнодушие к теме, холодное пренебрежение к человеческой сути изображаемого, забвение той истины, что героика в нашем искусстве — это всегда то, что с в я т о и для зрителей и для художника, то, что не может быть подвергнуто девальвации — никогда и ни при каких условиях.

Революция, войны гражданская и Отечественная дали бесчисленное множество поразительных образцов мужества, отваги, стойкости, они стали подвигом ц е л о г о н а р о д а. Людей сторонних на таких фильмах быть не может — к подвигу на таких фильмах приобщается каждый, даже тот, кто войны не знал, потому что и новым поколениям — жить по тем же законам, нести ту же эстафету. Военная тема — постоянная тема нашего кино не оттого, что изобилует острыми сюжетными коллизиями,— странно звучало бы подобное предположение! Война — вечный источник высокого волнения, гордости, и в памяти всех поколений — незаживающая наша рана.

Обращаясь к героике войны, советское искусство ведет непрекращающуюся борьбу за человека. За настоящего человека. Ведь война с фашизмом сформировала отнюдь не абстрактный идеал, но живой и жизненный,— ведь есть реальный Алексей Маресьев, в которого играли и играют мальчишки, и жили среди нас Зоя, Матросов; тот же Николай

Подвиги герой из фильма «Дерзость» совершает, словно бы играя...

...так же шутя обезоруживают врага в «Опасных гастролях»

Кузнецов ходил по мирным улицам мирного уральского города, прежде чем стать человеком из легенды. Искусство утверждает этот идеал активно и убежденно, а потому и убедительно.

Жанр здесь не имеет решающего значения — в советском кинематографе ленты самые различные объединяет та общность художественных задач, которая определяется нашим о с о б ы м о т н о ш е н и е м к героической теме. «Чистым развлечением», захватывающим дух аттракционом эта тема для нас стать не может, не станет никогда.

●

Это пространное рассуждение, хоть и не претендует на откровение и новизну, пригодится нам в дальнейшем. А пока вернемся к «Дерзости» — к началу фильма, к тому моменту, когда отзвучали патетические слова посвящения, поселив в зале чуткую тишину, и в этой тишине затрещали мотоциклы, захлопали выстрелы...

Идет погоня, выстроенная по всем законам приключенческой ленты, — стремительная, лихо смонтированная, снятая лихо скошенной камерой.

Обычная погоня из типового детектива. Пусть таких было множество и, наверное, еще немало будет в фильмах всех сортов. Сама по себе погоня ведь ничего еще не определяет — и здесь она просто информационная «фраза», слагаемое, «элемент». Тем более что задачу свою она вроде бы выполнила неплохо, сразу, с места раскрутив колесо сюжета.

Пуля настигает одного из беглецов. Повиснув на руках товарища, он просит передать сестричке Нонке «такие странные слова»: «Слезки-хвостик».

Слова эти рождают какое-то смутное ощущение неловкости: слишком трогательные, чересчур домашние, они должны, по-видимому,

поразить зрителя своей неуместностью в обстановке, где смерть торжествует над мужеством героя. И они, действительно, слегка шокируют своей претенциозностью и грубой обнаженностью «интимных» авторских расчетов. Прием «бьет на сантимент» откровенно и... мимо — за словами ничего не стоит для нас: ни ассоциаций, ни воспоминаний.

Впрочем, в середине фильма мы получим объяснение загадочному завещанию умирающего Саши. Сестра его, Нонна, расскажет нам семейную историю:

— Когда я была маленькая, мы с мамой и Сашей ходили гулять. Я вечно отставала от них и плакала. Вот Саша и прозвал меня «Слезки-хвостик».

Но оставим на совести авторов сентиментальный эффект предсмертных слов персонажа. Перед нами все еще не более, чем элемент, первоначальное слагаемое чего-то, что еще должно сложиться. Конечно, досадно, что слагаемое это откровенно заимствовано из мелодрамы. Что оно — просто привычный знак, рассчитанный на примитивную зрительскую реакцию.

Тем не менее именно в этом эпизоде мы впервые знакомимся с Андреем Клименко. И чтобы сделать для нас наглядным состояние его души, авторы вводят в действие элемент номер три.

Широкий экран сужается до размеров обычного, «хроникального». Идут кадры, снятые «под документ» и вдобавок стилизованные рапидом «под воспоминания», — вереницы военнопленных, тела, грузно оседающие под пуля-

В фильме «Дерзость» полным-полно галантности, той «элегантной» банальности, когда становится неловко сидеть в зале...

ми, бесшумно сползающие на дно рва. Скрюченные пальцы, хватающие воздух. Перекошенные, изломанные фигуры. И медленный, страшный путь трупов по склону обрыва — камера наблюдает его с таким демонстративным вниманием, что в этих кадрах, которые могли, должны были нас потрясти своей жестокой правдой, невольно возникает некая нарочитая... эффектность.

Мы видели уже не раз хроникальные ленты, снятые в концлагерях нацистами и ставшие позорными документами зверств гитлеровцев. Мы встречались с подобными кадрами во многих и разных фильмах. И каждый раз эти кадры ударяли по нервам, заставляли заново, еще и еще раз возвращаться памятью к чудовищным преступлениям фашизма. Они кровоточили, эти кадры, и звали зрителей к бдительности.

Были и — разные по результатам — попытки воссоздать подобное же средствами игрового кино. Но — может быть, впервые — авторы «Дерзости» предприняли «опыт» декоративной стилизации на материале, где стилизация сама по себе — кощунственна.

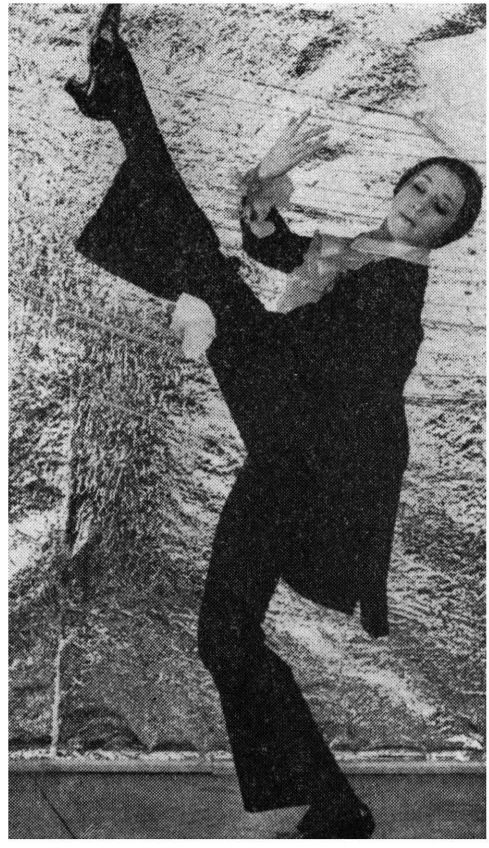
Режущие своей бестактностью кадры «воспоминаний» Клименко будут затем повторяться в фильме снова и снова как лейтмотив, как мотив всей теперешней жизни героя, борющегося и мстящего. Они ворвутся, например, в эпизод, когда Клименко проникнет в ставку фюрера, чтобы его убить.

...На экране в этом эпизоде возник опереточный бодрячок с усиками, сказал было несколько незначащих фраз, что-то вроде гоголевского «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы...», но явился лощеный офицер и возгласил: «Мой фюрер, Рим на проводе».

Бодрячок, оказывается, был Гитлер.

Да, бодрячок был Гитлер, и он был забавен. Не смешон, не карикатурен, а простодушно забавен. Такого Гитлера можно было бы принять за шутливую мистификацию, за авторский трюк. Если бы такой трюк входил в сюжетные намерения авторов.

И он исчезнет, этот «Гитлер», оставив в зале недоумение: точно ли это был фюрер? Как-то



... и есть своя вамп-танцовщица. Нам «делают красиво».

не привыкли мы видеть самую кровавую фигуру мировой истории в такой бездумно опереточной трактовке... Слишком велик у каждого из нас счет к фашизму.

...Один за другим входят в фильм странные лица. Рыжий предатель, доброволец-полицай. «Положительный» немец Вошаглик. Они соотносятся лишь с самыми нашими общими представлениями о «социальном типе». Полицай невыразимо противен, и эта противность педалируется постановщиком и исполнителем поистине самозабвенно, становясь единственным качеством персонажа. Вошаглик, наобо-

Привычная пышность «типовой» оперетки («Опасные гастроли»)...

рот, неторопливо-раздумчив; но степень, а главное, мотивы его причастности к борьбе с фашизмом остаются настолько неясны, что появление этого персонажа в обществе партизан в конце картины оказывается для нас полной неожиданностью.

Мотивы, впрочем, вообще не слишком заботят создателей ленты. Настолько, что иной раз их не заботит и здравый смысл. Даже убитые в этом фильме умирают лишь там, где нужно авторам, а немецкая военная машина на экране развaливается самопроизвольно, охотно подставляя под удар наиболее уязвимые свои места. И даже самые важные свои подвиги герой совершает, словно бы играя.

Вот с поразительной, никак не объясненной легкостью добыв в тылу врага поддельный паспорт, он становится мелким коммерсантом, герром Македоном. Вот, пристрелив майора Винцента, он надевает его мундир, и оказывается этого достаточно, чтобы все вокруг поверили: он — майор Винцент.

Один меткий выстрел в ползущего по стене паука, и Клименко покоряет немецкого аса капитана Панцера, покоряет настолько, что тот предлагает ему свою дружбу и даже готов ехать с ним, первым встречным, туда, где «тишина, лес, женщины». И не только едет, но и выбалтывает ему секретнейшие сведения о гостиничном номере, который «охраняется сильнее, чем аэродром».

Героизма от героя во всех этих эпизодах, собственно, и не требуется. Враг идет в ловушку сам, то сентиментально вспоминая о дивах венского кабаре «Летучая мышь», то внезапно переходя к не менее опереточным угрозам: «Аусвайс! Яволь! Пу-пу-пу!»

Заметим в скобках: вдвойне обидно, что роль героя со столь убогой драматургией досталась способному и популярному актеру Н. Оляли-

ну. Конечно, Олялина, опираясь на его интересные актерские возможности, выбрал постановщик. Но ведь и у исполнителя было свое право выбора...

Усвоив азбуку, код, логический строй фильма, теперь уже нетрудно предугадать дальнейшее. Легкомысленный ас, конечно, поплатится за свою беспечность, и Клименко, вновь переодевшись, предстанет перед нами теперь уже молодцеватым капитаном Панцером с живописной повязкой через глаз. В таком виде немцы уже сами и с помпой введут его в ставку Гитлера, где опереточный фюрер будет вручать ему железный крест.

Визит мнимого Панцера в ставку, впрочем, не имеет никаких последствий для «Вервольфа», если не считать кое-каких попутно похищенных чертежей и документов, так что у зрителей остается недоумение: стоило ли Клименко рисковать жизнью, чтобы поглядеть на фюрера? Да авторы и не стремятся, по-видимому, предложить нам какое-либо художественное или психологическое, или хотя бы просто логическое обоснование стремления героя попасть в «логово» Гитлера: приключение интересует их само по себе, влечет их своей головокружительной эффектностью, вот и все.

Так эпизод за эпизодом обнажается генеральная цель создателей фильма.

Они лепят авантюрную ленту.

Даже сама ненависть Клименко к фашизму интересует их, по-видимому, лишь в качестве силы, приводящей в движение конвейер приключений. Не более того.

Они лепят авантюрную ленту. Выстраивают «динамику внешнего действия». Изобретают акции одна эффектнее другой. Не дают диаграмме сюжетного накала ни на миг опуститься ниже запланированной отметки. Зато ровной, на нулевой отметке, остается эмоциональ-

... и обычная погоня из «типового» детектива («Дерзость»)

ная диаграмма фильма. На ней не обнаружишь и следов авторского волнения.

Они лепят авантюрную ленту. Установлены общие ориентиры времени и места действия, наспех растолкованы условия игры. И начинается собственно игра. В войну вообще. И в героизм вообще. И в такие увлекательные приключения, когда тебе ничего не страшно и все можно, а преграды рушатся тут же, едва только на экране появляется герой.

Уточним.

Преграды рушатся не потому, что нам так отчаянно хочется, чтобы герой был непобедим, не от зрительской веры в него. Нет, когда есть вера, пули, помнится, отлетали от груди бессмертного воина революции. Как в довженковском «Арсенале».

В «Дерзости» преграды рушатся по-иному: просто потому, что фильм монтируется, как детский домик из кубиков, блочным методом.

Немного авантюры, немного псевдодокументальности. А еще — немного изысканной элегантности («Руки назад! Руки!! Благодарю вас, майор»). Немного трогательной хрупкости (злополучные «Слезки-хвостик», а также уютные слоники на этажерке). И немного светских каламбуров («Всю жизнь мечтал о подмостках, и вот теперь я в театре военных действий. Нонна, шампанского?»). Немного реминисценций из классики («Сегодня вы мне поможете устроить мышеловку. Помните, как в «Гамлете»?). И немного легкой мистификации в духе Маты Хари (танцовщица Лидия Георгиевна, она же Клара Фост). И, конечно, немного кабаре (офицерский клуб, где Лидия Георгиевна Фост танцует знойный бостон).

Все эти «элементы» создают на экране странный мир, многими внешними признаками напоминающий уже виденное в других фильмах, хотя и не в такой густой концентрации. И в то же время стопроцентно абстрагированный от реальной войны. От войны 1941—1945 годов, беспримерно трудной и жестокой, героической и кровавой. А главное — абстрагированный от наших чувств, связанных с войной. От памяти нашей и от ее эмоционального настроя. Потому что все можно найти в этой памяти — неизбывное горе и душевную силу, скорбь о погибших и гордость за свершенное ими, неутихающую боль и дорогой ценой оплаченную, глубоко осознанную ненависть к фашизму. Нет в этой памяти места лишь для одного — для бесстрастного равнодушия, «хладных чувств» ловкого конструктора кинематографических эффектов.

В фильме война условна и поэтому являет собой не больше, чем служебный элемент, создает атмосферу и «антураж» действия — и только.

Фантазию авторов явно питают только самые поверхностные литературно-кинематографические, а отнюдь не жизненные впечатления — ведь все «элементы», из которых сложен фильм, сами по себе уже встречались нам не раз. Тут нет ни попыток найти что-то свое, ни простой, обязательной для художника боязни заслужить упрек в такой обнаженности «приема», при которой, кроме монтажа цитат из старых лент о разведчиках, на экране больше ничего и не возникнет.

А речь идет о героях подполья. А речь — о великой трагедии народа и о его бессмертном подвиге.

●

Так что же это — частная неудача? Или огорчительный просчет, в результате которого увидело свет нечто прямо противоположное замыслу художника (бывает и такое)?

●

Два года назад вышел на экраны другой фильм того же режиссера — «Опасные гастроли». Отголоски шума, поднятого им в прессе, не утихли до сих пор.

Тема революционного подполья решалась в этой памятной всем картине на материале сенсационно-шикарном: революцию в фильме вершили актеры одесского кабаре. В перерывах между куплетами и канканом они выпускали прокламации и водили за нос шпиков. В фильме наличествовали конспиративные явки и подпольная типография, вывезенная из-за границы в шляпных коробках; были там усатые жандармы и трескучие выстрелы; и было даже пушкинское «Товарищ, верь, взойдет она...» — весь антураж типового фильма на соответствующую тему, антураж сокрушительно элегантный. Помнится, подпольную

группу там возглавлял... виконт.

И вся эта псевдореволюционная вакханалия была затеяна в «Опасных гастролях» всего лишь ради грандиозного ревю с цыганами, муаром, рюшками и стеклярусом. Ревю ставили с размахом и знанием дела. Его смаковали. А если и делали антракт, то лишь для того, чтобы, наспех разделавшись с очередной сценой «из жизни подполья», вернуться туда, где шуршат шелка и где Владимир Высоцкий поет песенки с «революционным подтекстом».

Сам по себе канкан, как и бостон из «Дерзости», разумеется, еще не может определять художественный уровень картины. Они начинают определять его постольку, поскольку в своеобразном микромире, созданном в фильмах «Опасные гастроли» и «Дерзость», бостон и канкан совсем не случайные гости.

Обе ленты просто не могли бы обойтись без всех этих бесчисленных офицерских клубов, придорожных таверн, шикарных кабаре, сверкающих шансонье, ресторанных залов. «Дерзость», надо признать, оказалась поскромнее «Гастролей», но и в ней, как мы видели, полным-полно галантности, лощености, той «элегантной» банальности, когда становится неловко сидеть в зале, есть своя вамп-танцовщица, чей номер нам, не жалея метража, дают досмотреть до конца. И мы понимаем: в картине о войне Отечественной, как и в картине о большевистском подполье, нам «делают красиво».

Стойкое влечение режиссуры к «ослепительному» антуражу по-своему последовательно: здесь своеобразная система взглядов на зрелищность фильма, осознанная ставка на внешние эффекты. В обеих лентах не проследишь даже попытки вжиться в тему, проникнуть в нее поглубже.

Не будем спорить о жанрах «высоких» и «низких». Вспомним, что в трилогии о Максиме Жаров с упоением пел: «Менял я женщин, тири-тари-ям-пам...», а фильм тем не менее состоялся.

В картинах же Г. Юнгвальда-Хилькевича «феномен» заключается в том, что «тири-тариям-пам» явилось самостоятельной ценностью, а все прочее — гарнир, а заодно и нечто вроде свидетельства на «идейность» режиссуры и сценариев.

●

Утверждение подлинного героя и подлинной героики, равно как и иные высокие соображения, таким образом, остались где-то далеко на периферии в сферу внимания автора обеих лент. В фильмах Г. Юнгвальда-Хилькевича нет и следа «пережитости», живого человеческого волнения. Нет гражданской позиции. Нет изначально, на всем протяжении обоих фильмов.

... На сеансе «Дерзости» в зале маленького московского кинотеатра люди посмеивались, удивляясь легкости побед, забавляясь «суперменскими» повадками героя. Было забыто и патетическое посвящение фильма «памяти героев» и кадры «воспоминаний» Клименко.

Веселое оживление в зале... Я не знаю, рассчитывали ли авторы «Дерзости» или «Опасных гастролей» на такую реакцию. Скорее всего, нет. Они ждали напряженного внимания, но, однако, — просчитались в выборе средств.

Зато не просчитались в другом: фильмы попали в разряд «кассовых», особенно «Опасные гастроли». Об этом фильме мне уже однажды довелось писать, и в ответ пришло, среди прочих, и такое письмо: «Послушайте, уважаемый, кто вы такой? Уж не мните ли вы себя законодателем выпускаемых на экран художественных фильмов? Зрителю надоели сухие и неправдоподобные фильмы. Он хочет смотреть фильмы, где поют цыгане, танцуют красивые полуобнаженные девицы, играет джаз...»

Несмотря на полемический задор автора письма, я не рискну, не стану с ним спорить, так как тоже хочу смотреть фильмы с цыганами и джазом. И, конечно, плохо, что у нас перевелись хорошие музыкальные ленты. Но это, совершенно очевидно, тема совсем другого разговора.

В сердитом письме, которое я здесь вспомнил, содержится, думается, довольно точное указание «слабых струн» зрительской аудитории, на которых столь немузыкально сыграли авторы «Опасных гастролей». Дефицитность некоторых жанров приводит к снисходитель-

ности: лучше что-то, чем ничего.

Зритель любит хорошее пение, у него дома коллекция пластинок, и теперь он рад встрече с Волшаниновой, с интересом слушает Высоцкого.

Он скучает о герое динамичном и сильном, о сюжете остром, тревожащем воображение. И потому мирится даже с очевидными несообразностями, какими изобилуют и «Дерзость» и «Опасные гастроли». Прощает даже издержки вкуса — не от недостатка собственного, а оттого, что на э т и х картинах считает себя как бы свободным от обычных для себя эстетических критериев.

А тем временем в темноте кинозала протекает тревожный процесс у ц е н к и важных ценностей. Идет потаенно, незаметно. И мы привыкаем помаленьку к возможности соседства несовместимых категорий. Привыкаем настолько, что нас даже перестает ранить, когда героику на наших глазах низводят до игры в героику, а то и до уровня «приключения в таверне».

В меру сил этому процессу в искусстве способствует каждый, кто ищет свои откровения на обочине героической темы, для кого сама тема — лишь повод для импровизаций в жанре «развлекательного кино».

А последствия этого поистине разрушительны.

Разве не разрушительно действует на сознание зрителя, на его отношение к подвигу, к героизму фильм, в котором героика подменяется щекочущей нервы авантюрой?

Разве не кощунственно, если кровоточащих ран касаются «между делом» — рукой холодной и равнодушной?

Происходит девальвация темы. И это социально опасно; никто не имеет права гасить веру в подвиг, подменять восхищение свершавшимся мелким и поверхностным интересом к малодостоверному приключению.

Нет, я не думаю, что подобные ленты способны занять в жизни нашего экрана сколько-нибудь прочную позицию. Кинематограф, давший миру «Чапаева» и «Балладу о солдате», «Юность Максима» и «Молодую гвардию», выработал, будем надеяться, у массового зрителя иммунитет к кинематографическим опусам, вроде «Дерзости» и «Опасных гастролей», достаточно стойкий.

Но то, что гастроли таких авторов на данном этапе все же время от времени возобновляются, тоже надо иметь в виду.

Растут новые поколения. Они жадно стремятся познать связь между «сегодня» и «вчера». Они ждут рассказа о прошлом, совсем еще недалеком. О подлинных человеческих ценностях, так щедро открывшихся в годы испытаний.

И они приходят в кинозалы... и видят «Опасные гастроли» или «Дерзость». Нет, они отнюдь не безобидны, эти фильмы, ибо разрушают о р е о л, которым в памяти народной окружен образ героя.

Ах, как все было бы просто, если б искусство, как в детском конструкторе, складывалось из кубиков. Но элементы даже в полном комплекте не спасают от элементарности. И профессионально выполненные знаки-кадры еще не делают произведение профессиональным.

Есть минимум. И он предполагает прежде всего определенный уровень размышлений над жизнью — уровень, который выявляет систему взглядов автора, независимо от того, делает ли он развеселую комедию или психологическую драму, экранизирует ли Шекспира или снимает лихой детектив. Можно простить художнический просчет, но не холодный расчет «на успех», не деловитую бескрылость мысли, не спекуляцию на теме. Тема обязывает.

И т а к, п о д в е д е м и т о г и...

Серые фильмы... Тревожные разговоры о них не умолкают ни в кинематографической среде, ни в печати, а между тем не заметно, чтобы количество серых фильмов убывало. Об этом с недоумением, а часто и с обидой пишут и зрители, справедливо желающие понять, как возникают рядом с «Освобождением», «У озера», «Чрезвычайный комиссар», «Тепло твоих рук», «Доживем до понедельника», другими серьезными, талантливыми работами советских кинематографистов

все новые и новые ленты, обделенные творческой мыслью, тусклые, построенные на случайных, плохо отобранных жизненных впечатлениях, заведомо отстающие от идейного и эстетического уровня той аудитории, к которой обращается все наше искусство.

Вот и в тех трех фильмах, о которых идет речь в рецензиях, публикуемых в этом номере нашего журнала, нет ни героев, привлекающих своим человеческим обаянием, масштабом мысли, глубиной чувств, ни раздумий о жизни, направленных на раскрытие особенностей нашего общественного уклада, новизны и справедливости этических, нравственных норм, вошедших в плоть и кровь миллионов людей, ни творческого поиска, воодушевленного стремлением объяснить значительность исторической полосы, через которую проходит советский народ, увлечь зрителей правдой, красотой открывающихся перед ними образов действительности.

А между тем в каждом из этих фильмов скрывалась возможность такого поиска, таких творческих решений, которые повели бы зрителей в глубину, к самой сути затронутых в этих фильмах характеров и явлений.

Но в одном случае на пути к такому поиску встали приверженность режиссера к внешним эффектам, низкий вкус, отсутствие глубокой, личной взволнованности героическим по самой своей сути материалом. В другом — непонимание нравственной природы, человеческой правды основного героя картины, превратившегося из умного и чуткого воспитателя в бестактного и грубого чинушу. В третьем — поверхностный, схематичный подход к современности, неумение найти в ней интересного, необходимого зрителям героя, робкое следование отработанным литературным стереотипам и формулам.

Значит во всех трех случаях действовала одна и та же инерция, к сожалению, все снова и снова дающая о себе знать в работе сценарно-редакционных коллегий и художественных советов,— инерция нетребовательного, компромиссного отношения к выпускаемым картинам и, конечно, прежде всего к запускаемым в производство сценариям.

Разве не этим объясняется появление на студии им. М. Горького, где работают замечательные, известные всей стране мастера, не только той картины, о которой идет речь в нашей сегодняшней подборке, но и таких слабых работ, как «Два дня чудес», «Остров сокровищ» и др.? Разве не этим объясняется то, что из стен «Ленфильма» в одно время с картинами Г. Козинцева, И. Хейфица, Г. Панфилова вышли «Рокировка в длинную сторону», «Хозяин», «Синие зайцы», «Тень», а мосфильмовцы, увы, числят на своем счету «У нас на заводе», «Нюркину жизнь», «Чудный характер», «Опекуна», «Корону Российской империи»? Трудно складывается творческая судьба Одесской студии, которая, видимо, нуждается в более действенной и систематичной помощи со стороны Госкино Украины.

Пора, следовательно, от сетований на большое количество серых фильмов, засоряющих кинорепертуар, перейти к действенной борьбе с ними. Серость противопоказана искусству, которое может развиваться только в обстановке высокой творческой принципиальности и требовательности, в обстановке, исключающей «конъюнктурные» производственные компромиссы и взаимные дружеские амнистии.

На это нацеливает нас только что опубликованное Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

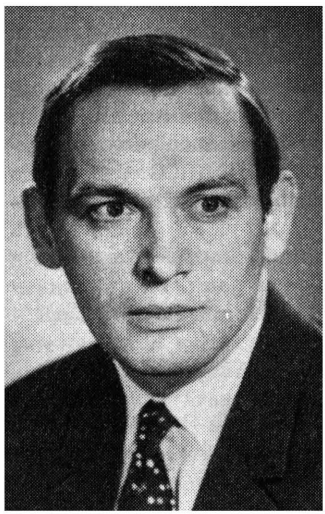
Искусство кино

Актеры о своих новых ролях

Над какой ролью вы сейчас работаете? Что нового вносит эта роль в ваш художественный опыт? Какие задачи перед вами ставит? С такими вопросами корреспонденты «ИК» И. Германова и А. Шашкова обратились к актерам, чьи ответы печатаются ниже.

Роли, к счастью, разные

Василий Лановой



Я только что снялся в фильме режиссера А. Файнциммера «Пятьдесят на пятьдесят». Это детектив. Для меня — первый. (Правда, только в кино. На телевидении мне приходилось работать в этом жанре: телевизионный фильм «Соучастие в убийстве».)

Действие фильма происходит в наши дни в одном из западных государств. Динамичный, с неожиданными поворотами сюжет, погони, самые невероятные и головоломные ситуации, в которые попадает герой, в соединении с остротой и жизненностью разрешаемых в фильме конфликтов — все это должно заинтересовать зрителя. Мне же была интересна встреча с новым героем — советским разведчиком Волгиным. Ничего похожего мне играть не приходилось. Сам характер Волгина мне был понятен: безупречно честный человек, преданный своему делу, ставящий превыше всего исполнение долга, все силы ума и сердца отдающий своей нелегкой работе. В этом он очень похож на Павла Корчагина. Но как найти верный внешний рисунок образа человека, который сам без конца играет разные роли?

Можно было, конечно, вести роль каждый раз лишь сообразно с обстоятельствами, в которые мой герой поставлен. В подгулявшей компании — он легкомыслен, развязен, почти вульгарен. В острой конфликтной ситуации — предельно серьезен, собран, находчив, движения четки и уверенны, мимика сдержанна и лаконична... Но ведь этот человек собран и серьезен всегда, ничего зря не делает, все у него служит одной цели — выполнению порученного задания.

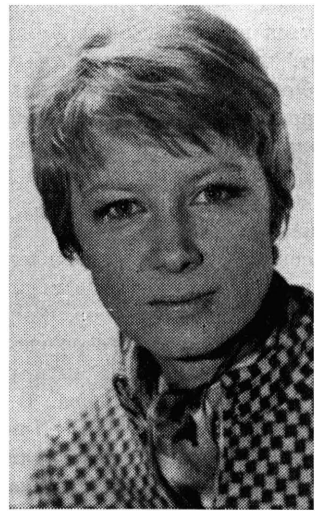
Легко сыграть наивного дурачка, труднее — умного человека, дурачком прикидывающегося...

А сейчас я работаю над ролью, тоже не совсем обычной для меня. В фильме «Семнадцать мгновений весны» (его ставит один из любимых моих режиссеров Татьяна Лиознова по сценарию Ю. Семенова) я снимаюсь в роли фашистского генерала Вольфа. Врагов мне не приходилось играть, но, наверное, не только поэтому мне трудно уяснить нравственную позицию человека, которого приходится изображать. Какова внутренняя (его собственная, Вольфа) логика, когда он едет в Женеву для секретных переговоров с Даллесом с одной мыслью: все отдать западным союзникам, вплоть до художественных ценностей страны, только бы не пустить в Германию русских? Неужели он, неглупый, сильный, по-своему понимающий свой долг перед «фатерляндом» человек, не видит, что гибель той Германии, остатки которой он пытается спасти, неизбежна? Нет, он не видит. Ненависть к большевикам ослепляет его. Но в дальнейшем?.. Сам текст роли материала для каких-либо прогнозов на этот счет не дает. Изувер-фанатик он обречен на поражение, так же как и все то, чему он пытается служить.

...И еще одна моя нынешняя работа. Режиссер Б. Ниренбург снимает сейчас в творческом объединении «Экран» фильм по спектаклю Московского театра имени Евг. Вахтангова «Иркутская история». Так же как и в театре, я играю в фильме роль Виктора — одну из моих любимых.

Я за режиссера-единомышленника

Алла Демидова



Аркадина в фильме «Чайка» режиссера Ю. Карасика, Катя в фильме «Ты и я» режиссера Л. Шепитько, Леся Украинка в фильме «Иду к тебе» режиссера Н. Мащенко — вот мои последние роли в кино. Все три были разными, сложными и каждой, я думаю, можно поспорить с приклеенным мне ярлыком актрисы на роли «волевых женщин со скрытым темпераментом». Актеры погибают, когда к ним приклеивают ярлыки. Самое страшное, что в какой-то момент они вдруг сами начинают верить в то, что ничего другого играть и не должны. Непонятно, кем и когда придумываются ярлыки. Но подхватываются и разносятся они мгновенно. И актер должен бороться, чтобы в ярлык не поверили.

Театральными работами мне спорить легче: пересмотрите подряд две актерские, противоположно сделанные роли: Эльмиры в «Тартюфе» и Гертруды в «Гамлете». С кино сложнее. К «Дневным звездам» не вернешь, не попросишь повнимательнее приглядеться к героине той ленты.

В последнее время от ряда работ в кино пришлось отказаться. А предложения были интересными. Года три назад ни за что не отказалась бы. Сегодня я чувствую, что это пройденный этап. Получится повторение самой себя. Пойду как бы по второму кругу. Снимаюсь сейчас в фильме режиссера Юлия Райзмана «Визит вежливости» в роли Нины Сергеевны — немолодой уже актрисы про-

винциального театра, в котором должна ставиться пьеса о гибели Помпеи. Автор не верит, что погрязшая в обычных, житейских заботах женщина сможет стать на сцене его героиней. Фактически сыграть придется две роли: Нину Сергеевну и ту Лючию, которую написал драматург. Работа интересная. Роль с перевертышем, с двойным дном. Но сниматься я стала не только из-за роли. В начале своей работы в кино я выбирала только роли, а теперь понимаю, что искать надо режиссеров-единомышленников. Роли и режиссеров.

У каждого режиссера свой почерк работы с актерами. В театре мы научились понимать друг друга с полуслова. В кино на первых порах всегда трудно. Приходится привыкать. Одни режиссеры видят в актере только исполнителя, другие слишком доверяют ему. Райзман — золотая середина. Он точно знает, чего хочет, чего добивается. Но в то же время доверяет актеру. Думаю, что, хоть он и требует отточенности исполнения, непрофессиональному артисту работать с ним легче. Начинающего актера Райзман поведет своим опытом, талантом. Я же очень остро ощущаю ножницы между жесткостью режиссерских требований и свободным, самостоятельным самопроявлением актера в роли.

Столкнувшись с Райзманом на съемке, я поняла, как неверно многое из того, что слышала о нем раньше — тоже своего рода ярлыки. Говорят, что он слишком увлекается деталями. Но ведь современный кинематограф вообще не существует без детали. Райзман уходит от прямолинейности решений, ищет нюансы, атмосферу, а как это выразить на экране, как не через детали.

...Сначала появилась деталь — движение, которым Берггольц поправляет волосы, потом возникла другая деталь — Берггольц картавит. Искусство невозможно без деталей. Райзман вовсе не закапывается в мелочи. Он любит, понимает детали, но всегда видит главное. Работать с ним очень интересно, хоть и сложно.

Пока еще я не совсем вижу характер и привычки моей героини. Да и нельзя, чтобы до окончания работы я знала о ней все. Я очень боюсь репетиций в кино. В театре другое: от репетиции к репетиции выстраивается роль. Но ничего не выйдет, если на съемке будешь пытаться повторить найденное на репетиции решение. Должна произойти сиюминутность рождения образа. Когда женщина рожает, она не думает о том, какой характер будет у ее ребенка, будет ли он геологом, химиком или поэтом. Обо всем этом она думает уже потом.

Сейчас идет процесс родов. Рождается роль. Я не стараюсь определить место и значение моей героини в будущем фильме. Я думаю о кухне. О той самой актерской кухне, о которой не говорят в интервью. Наверное, говорить, писать о ней и невозможно. Для этого надо одновременно быть психологом и актером, причем актером, оставившим свою профессию. Ведь если сороконожка начнет думать о том, что делает ее тридцать восьмая нога, она перестанет передвигаться. Мне лично было бы очень любопытно узнать, как работают другие актеры. Не для того, чтобы воспользоваться. Этим вообще нельзя воспользоваться. Нельзя пользоваться даже опытом собственных прошлых работ — получится штамп. Всякий раз надо искать заново. Каждая новая роль для меня белый лист. Перед ним страшно, очень страшно. И все зависит от первой строчки, от того, как скажешь первую фразу, как сделаешь первый шаг. Если начинаешь играть одного человека, а потом другого, образ не выстраивается. Нет роли, нет характера, если не развита начальная доминанта.

В «Шестом июля» сначала снимались малоответственные сцены. Меня предостерегали, что роль получается незаметная. Но впереди была речь Спиридоновой. Я знала, видела, как буду играть ее — истерично, на выхлестах. Речь задала тон всей роли, помогла найти верную интонацию в других сценах.

Многие актеры не любят пробы — говорят, что это унизительно. А я люблю процесс проб. Меня пробуют, и я пробую. Пробую костюм, пробую грим. В кино это очень важно именно в начале работы. В театре об этом думаешь уже перед премьерой. Во время проб «Чайки»

я поняла вдруг, что Аркадина должна быть рыжей. Долго уговаривала Карасика, наконец, убедила. Возникли стилизованные костюмы, особая пластика, и стал появляться характер актрисы.

В «Визите вежливости» я начала работать, когда половина фильма была уже снята.

Райзман точно знал, какой должна быть моя героиня. Ему хотелось, чтобы получились две совсем непохожие женщины — Нина Сергеевна и Лючия.

Я не соглашалась, спорила, исходила из знакомого, привычного: как это — старая, изможденная, уставшая от житейских забот женщина, одевающаяся в кофты самодельной вязки, эта халда — и вдруг на сцене красивая, молодая Лючия. Нет! Нина Сергеевна из тех провинциальных актрис, которые всячески пытаются скрыть свой возраст, много красятся, ходят с вытравленными волосами.

Райзман не согласился. Сейчас я убеждена, что он прав. А вот к деталям несколько комедийного плана он отнесся с интересом. Но ручаться, что они войдут в фильм, нельзя. Снимается много дублей одного и того же куска с разных сторон, в разных интонациях. Актер не знает, что отберет режиссер.

Окончательная судьба роли будет решаться за монтажным столом.

Новая роль—новая тема

Татьяна Конюхова

Жизнь кинематографических актеров сложна и подчас противоречива. Популярность среди зрителей часто не имеет продолжения в кинематографе — она в большинстве случаев не учитывается при выборе актеров на роли.

Так, снявшись в пятидесятые годы в двадцати основных своих ролях довольно разного плана, сейчас я снимаюсь редко. Что ж, это происходит со многими нашими актерами кино.

Конечно, у нас существует Театр киноактера, где мы получаем минимум тренажа, необходимый для того, чтобы... ждать и постоянно быть «в форме». Часто я играю и в телевизионных спектаклях, выступаю в концертах, но киноактера, по-настоящему любящего свою профессию, может, естественно, удовлетворить лишь съемка, игра на экране.

Признаться, меня огорчает и то, что в последнее время снимаются фильмы с ослабленным драматическим действием, глубокий динамизм, присущий игре актеров в фильмах «Летят журавли», «Баллада о солдате», утрачивает в картинах последних лет свою остроту, а временами и совсем исчезает. И вызвано это тем, что в большинстве серых фильмов, сделанных «под жизнь», используется актер-типаж, актер, играющий самого себя, то есть первую ступень системы Станиславского — «я в предлагаемых обстоятельствах». Но это хорошо в одном фильме, когда же актер одинаков во всех сыгранных ролях, он, конечно же, становится неинте-

ресным зрителю.

Сейчас я снимаюсь в фильме А. Спешнева «Хроника ночи». Действие этого остропублицистического фильма разворачивается в течение одной ночи в салоне межконтинентального самолета.

Пассажиры этого самолета — представители разных стран и социальных классов. Здесь и американский буржуа, и советский служащий, и юная представительница хиппи. Все они — люди с совершенно противоположными взглядами, убеждениями, пристрастиями.

Между пассажирами завязывается спор, который переходит во всеобщую дискуссию. Постепенно разрастаясь, дискуссия приобретает вполне определенную направленность — происходит настоящее столкновение между буржуазным и коммунистическим мировоззрениями.

Кинематограф знает несколько фильмов, в которых использована подобная сюжетная тема, но мне кажется, что материал, разработанный Спешневым (он является автором сценария и режиссером одновременно), во многом интересней: остродинамичная интрига удачно сочетается у него с глубокой психологической характеристикой персонажей фильма.

Роль, которую я играю, чрезвычайно трудна. Моя героиня Лиз Стюарт — жена английского чиновника, причастного к военным делам. Чиновник, побывавший в Конго, человек опустошенный, сомневающийся, он не может находиться на орбите политических авантюр, в которые втянут, но и выйти из них он также не в состоянии. Его жена — человек с исковерканной психикой, замкнутый, непроницаемый, и лишь в какие-то мгновения проявляется ее настоящая сущность.

Эта новая роль очень далека от сделанного мной раньше. В роли чрезвычайно мало внешнего действия, моя героиня прикована к креслу, ограничена пространством, временем. Этим очень осложняется актерская задача. Тем не менее, я стараюсь и в этих условиях создать образ полнокровный и запоминающийся.

Нароков и такие, как он

Евгений Лебедев

При всей любви к театру, мне постоянно хочется работать в кино. Сыграно уже немало ролей, но не покидает ощущение, что все это лишь подходы к чему-то большому, главному. Но где, когда, в чем выразится это главное — не знаю. Я словно все время жду роли, в которой можно было бы показать свое отношение к жизни, к людям. И не в том дело, центральная она будет или не центральная. Важно, чтобы была глубокая, человечная тема, чтобы в текст автора можно было вложить всего себя, свою душу, сердце, мысли. И если удастся раскрыться до конца, если сможешь быть искренним, не сфальшивишь, передашь подлинную страсть, ощутишь кровь и плоть образа — это обязательно будет самое главное. Ведь в работе опираешься на опыт, свое чутье реальности. Когда начинаешь беспрерывно думать о роли (а умение сосредоточить себя на одном объекте, по-моему, лежит в основе творчества), начинают появляться ассоциации, всплывают обрывки воспоминаний, кажется, что видел уже где-то этого человека,

встречался с ним. Память сыграть нельзя. Но по памяти можно воссоздать живую атмосферу действия. Это когда есть настоящий материал. Когда его нет, все, что делаешь,— лишь видимость творчества, мыльный пузырь, который мгновенно лопается, не оставляя следа ни в зрителе, ни в тебе самом.

Настоящей творческой радостью была для меня законченная недавно экранизация пьесы М. Горького «Мещане». Роль, над которой я сейчас работаю — Нароков в фильме «Таланты и поклонники» режиссера И. Анненского,— свела меня с А. Островским, которого я бесконечно люблю и с которым, к сожалению, мало встречался до этого на сцене. Правда, как раз с пьесой «Таланты и поклонники» я сталкиваюсь не в первый раз: сначала играл в театре Мелузова, потом, уже в кино, Бакина, и вот теперь — Нарокова.

Поначалу о моем герое не скажешь ничего определенного — ни хорошего, ни плохого. Кажется, что он весь из другого времени, весь в прошлом, что играть его сейчас — все равно что заниматься реставрацией. Это на первый взгляд. А ведь по существу Нароков принадлежит к той удивительной породе одержимых сценой людей, благодаря которым существовал и существует театр. Это могут быть люди искусства, это могут быть и те, кто просто любит, хорошо знает и понимает театр, для кого сцена не открытки с изображением артистов, а вторая жизнь. Говорю «могут быть», потому что, к сожалению, еще встречаются в искусстве люди случайные, равнодушные.

С образом Нарокова связана и другая тема. Тема трагическая, вечная тема униженных и оскорбленных. Я снимаюсь в очень хорошем, дорогом костюме. А, по-моему, Нароков был намного проще. Он из тех, кто забывает, во что одет. Не неопрятный, нет — не респектабельный. Не заботится о том, как будет выглядеть в глазах окружающих. Должность у Нарокова незаметная, скромная. Но значение его в формировании молодого поколения актеров огромно. Важно не только то, что он хлопочет за них, помогает получить роль, встать на ноги. На их глазах он борется за чистоту искусства, защищает его от пошлости и грязи. С Нароковым не очень-то считаются, над ним часто подсмеиваются, издеваются. Унижен и оскорблен он как раз теми, кто всем — положением, успехом, славой — обязан ему. Но Нароков не обижается, чувствует себя выше хамства и мелкого тщеславия этих жалких душонок, готов сам над собой смеяться и подшучивать всласть. Вроде бы, он всегда в проигрыше. На самом же деле, пока жив театр, живо искусство актера, перед которым он преклоняется, Нароков и такие, как он, искренне преданные сцене люди, будут в выигрыше.

Надеюсь, что ролью Нарокова не ограничится моя работа в пьесах Островского. Очень хотелось бы самому поставить одну из лучших, самых сильных его пьес — всегда современную «Грозу».

Сейчас я думаю о постановке в кино «Униженных и оскорбленных» (сценарий написан совместно с Г. Товстоноговым). Пытаюсь проникнуть в особый мир Достоевского, уловить ритм, увидеть пространство, ощутить атмосферу его романа, который хоть и считается ранним — по-достоевски сложен и глубок.

Еще многое не сказано. Минута успокоенности не наступила. Да и не должна наступать. Это было бы концом, опустошением. Пока художник живет, видит, ощущает мир, его не может покидать желание работать, пробовать, искать, добиваться лучшего.

ПОПРАВКА

Исправляем опечатку, вкравшуюся в рецензию В. Кичина на фильм «Озарение» (№ 9): на странице 44, строки 3-я и 2-я снизу в первой колонке, следует читать: «выражается афоризмами только такой «научной консистенции».

Эпигоны буржуазной эстетики

А. Зись

Современный ревизионизм в эстетике представляет собой сложившуюся совокупность взглядов на литературу и искусство, на природу художественного творчества, на место искусства в жизни общества. Анализ и критика эстетических концепций ревизионистов предполагают непременное соблюдение по меньшей мере двух требований. Во-первых, важно учитывать, что ревизионизм в эстетике неотделим от ревизионизма в политике, более того — он является его прямым и непосредственным порождением, и вместе с тем он должен рассматриваться как составная и неотъемлемая часть социального ренегатства в целом. Во-вторых, столь же важно иметь в виду, что, подобно королю из сказки Андерсена, современные ревизионисты при всей их фразеологической претенциозности в сущности оказываются «голыми», и их концепции означают не что иное, как капитуляцию перед буржуазной идеологией и буржуазной эстетикой, эпигонами которой они на деле и являются.

Ревизионизм в эстетике — явление относительно новое. Но только относительно. Нельзя сказать, что в прошлом ревизионисты не уделяли внимания вопросам литературы и искусства. И в сочинениях родоначальников старого ревизионизма Эд. Бернштейна и К. Каутского, и в писаниях их единомышленников и последователей можно найти немалое количество высказываний об искусстве. Эти их высказывания были тесно связаны с политической позицией ревизионизма и обусловлены ею, однако «обратная связь» — участие эстетики в политических конструкциях ревизионистов — была тогда не столь значительна. Эстетические взгляды старых ревизионистов в идейной борьбе того времени занимали относительно скромное место, и если те или иные из них обращались к искусству, то это порой обусловливалось в большей мере личными склонностями, чем глубинными расчетами общественного характера. Ревизионизм как политическое явление обязательного обращения к эстетической проблематике до определенного времени не предполагал, и если в определенных политических целях Каутский или Бернштейн в своих высказываниях об искусстве стремились выхолащивать его социальное содержание, то делали они это главным образом в интересах иллюстративности: содержание политического построения как бы подтверждалось конкретным материалом искусства. Но, повторяем, органичной потребности в апелляции к художественному материалу тогда все же не было. И с таким же «успехом» как политические идеи в прошлом просто иллюстрировались ревизионистами материалом искусства, в других случаях это делалось в обращении к морали или иным явлениям духовной жизни общества.

В наше время положение существенно изменилось. Правда, и современные ревизионисты, обращаясь к эстетике, не столько интересуются выявлением природы художественного творчества, сколько использованием

художественной проблематики в спекулятивных политиканствующих целях. На это обстоятельство справедливо обратил внимание А. Козинг, характеризуя работы Э. Фишера. В частности, по поводу его книги «Искусство и сосуществование» Козинг заметил, что в ней, по существу, меньше всего идет речь об искусстве и что автора интересует не эстетика, а оправдание политического ренегатства*. Это верно, и относится это не к одному только Фишеру, а характеризует, как правило, любое ревизионистское выступление по вопросам искусства. Однако по сравнению со старым ревизионизмом внимание современного ревизионизма к вопросам искусства является качественно иным. Это находит свое выражение прежде всего в том, что обращение к эстетической проблематике продиктовано не личными соображениями тех или иных авторов, а является отражением глубинных общественных закономерностей. И поэтому мы имеем теперь дело не с отдельными частными высказываниями ревизионистов по вопросам литературы и искусства, а именно со сложившимися ревизионистскими концепциями в эстетике. Соотношение этих концепций с ревизионизмом в политике сложно и неоднозначно: в одних случаях они выступают следствием политического ренегатства, в других — ведут к нему, но, как правило, они взаимно обусловливают друг друга, и политическое отступничество от марксизма окрашивает ревизионизм в эстетике точно так же, как последний становится органичной стороной политического ревизионизма в широком смысле.

Возникновение такого специфического явления как ревизионизм в эстетике обусловлено как столь характерным обострением идеологической борьбы, охватившей решительно все сферы духовной жизни общества, так и возросшей ролью литературы и искусства в этом процессе. В большей мере, чем некоторые другие формы общественного сознания, литература и искусство непосредственно сопряжены с проблемой человека, ставшей одной из центральных в ходе идейных конфликтов нашей эпохи. И поэтому эстетика действительно стала своеобразной лакмусовой бумажкой, выявляющей не только художественные, но и идейно-политические позиции тех или иных авторов или целых направлений. Подобно тому как в политике ревизионизм означает отступничество от принципов революционного марксизма, идеализацию буржуазной демократии и раболепное преклонение перед буржуазной идеологией, ревизионизм в эстетике выражается в отказе от основополагающих идей марксистско-ленинского учения об искусстве, от принципов эстетики социалистического реализма. Современный ревизионизм, по существу, открещивается от реализма, поддерживает клеветнические измышления буржуазных эстетиков и искусствоведов, направленные против марксистско-ленинской эстетики и искусства социалистического реализма. Всего ярче капитулянтская сущность ревизионизма обнаруживается в борьбе против ленинской теории отражения и принципа партийности искусства. Ревизионизм смыкается с буржуазной художественной идеологией, особенно с эстетикой модернизма.

Ревизионизм в эстетике — явление международное. Конечно, важно учитывать, что в социалистических странах, в которых в конце 50-х и начале 60-х годов ревизионизм был довольно распространенным явлением, в наше время положение изменилось. Возросла идейно-политическая зрелость творческой интеллигенции, и многие люди, испытавшие на себе влияние ревизионизма, теперь уже не разделяют своих былых взглядов. Идеологическая работа братских коммунистических и рабочих партий принесла свои результаты. В известной мере этому способствовала советская критика ревизионизма, наша последовательная принципиальная борьба против него *. Однако в капиталистическом обществе

* См.: Альфред Козинг. Эрнст Фишер — современный марксист? М., «Прогресс», 1971.

*Еще в конце пятидесятых и в шестидесятых годах в советской печати была дана серьезная и убедительная критика ревизионизма в эстетике в работах и выступлениях А. Г. Егорова, В. М. Озерова, М. Ф. Овсянникова, А. С. Мясникова, М. А. Лившица, Ю. Б. Борева, Б. Л. Сучкова, А. Л. Дымшица, В. Р. Щербины, Я. Е. Эльсберга и многих других философов, искусствоведов и литературоведов.

ревизионизм в эстетике не преодолен. Ему нанесены сокрушительные удары, его антимарксистская сущность раскрыта, но ревизионизм жив и он представляет собой серьезную опасность.

Критика ревизионистских концепций искусства, борьба против них имеет громадное практическое значение. В ходе современной идеологической борьбы мы сталкиваемся с антимарксистскими представлениями не только чисто теоретического характера, но и с влиянием этих конструкций на тех или иных художников, творящих в различных видах искусства, в том числе — и в кинематографе. В условиях буржуазного общества даже художники демократического и гуманистического направления не всегда защищены от воздействия на них буржуазных идей, и это, разумеется, усиливает опасность ревизионизма.

В истекшее десятилетие ревизионистские концепции искусства получили свое наиболее полное и законченное выражение в работах Э. Фишера и Р. Гароди, бывших «марксистов», бывших коммунистов, ставших ныне своеобразными «лидерами» антимарксизма и антисоветизма в эстетике. Правда, и тот и другой продолжали называть себя марксистами, и даже более того, оба претендовали на то, что именно в их работах находит свое выражение творческое развитие марксизма. Однако на деле ревизионисты в эстетике лишь реставрируют и подновляют обветшалые концепции, используемые реакционной эстетикой в борьбе против реалистического искусства. Именно из арсенала буржуазной эстетики, как будет показано ниже, почерпнуты все аргументы и Фишера и Гароди. Сходство между их воззрениями и взглядами буржуазных эстетиков столь велико, что их чаще всего нельзя было бы отличить друг от друга, если бы фразеологическая упаковка поставляемого ревизионистами «товара» не служила своеобразной маркой их фирмы. И нередко возникает законный вопрос: кто кого вооружает аргументами — буржуазные идеологи ревизионистов или ревизионисты буржуазных идеологов. Одно ясно: источник вдохновения у тех и других один — неприятие марксистско-ленинской идеологии в целом и марксистской эстетики в частности, ненависть к социалистическому искусству. И прежде чем подойти к конкретному анализу эстетических взглядов Фишера и Гароди, отметим хотя бы в самой общей форме совпадение их позиций с позициями буржуазных идеологов уже в самом отношении к эстетическому наследию классиков марксизма-ленинизма.

Как известно, в буржуазной литературе эстетическое наследие наших классиков оказалось подверженным той же участи, что и все учение марксизма-ленинизма в целом. В наше время даже в стане врагов марксизма трудно встретить эстетика или литературоведа, который так или иначе не обращался бы к Марксу, Энгельсу и Ленину, к их пониманию искусства и природы художественного творчества. Однако из этого, разумеется, вовсе не следует, будто наши идейные противники тем самым признают основополагающее значение эстетических идей марксизма-ленинизма для современной науки об искусстве и художественного освоения действительности в более широком смысле. Не вытекает из этого факта и более скромный вывод о признании ими (или, по крайней мере, большинством из них) того места, которое занимает марксистско-ленинская эстетика в развитии мирового искусствоведения и литературоведения. Отнюдь нет. Напротив, самое существование марксистско-ленинской эстетики нередко нашими идейными противниками ставится под сомнение или даже подвергается прямому отрицанию. Совсем не случайно всевозможные «ниспровергатели» марксизма, спрос на которых со стороны лагеря империалистической реакции в последние годы сильно возрос, немало внимания уделяют и «ниспровержению» марксистско-ленинской эстетики.

Особую роль в этом отношении выполняют современные ревизионисты. Еще более десяти лет назад Анри Лефевр, совершив поворот от марксизма к ревизионизму, в книге «Современные проблемы марксизма» выразил свое «разочарование» в марксистско-ленинской эстетике, не дающей якобы ответов на вопросы,

поставленные ходом развития современной художественной культуры. Более того, по его мнению, в марксизме-ленинизме вообще не заключено никакого этического и эстетического содержания. «Эстетики марксистской нет, и все попытки создать ее оказались напрасными»,— вторил ему в Польше Анджей Киевский. Мы, конечно, учитываем, что эти ревизионистские «концепции» не отличаются оригинальностью, и хорошо знаем, что почерпнуты они из весьма определенного источника. В качестве примера назовем книгу русского эмигранта Н. Бердяева «Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого», изданную во Франции за пять лет до выхода в свет вышеупомянутой работы Лефевра. В ней Бердяев характеризует марксизм, как «духовную утопию». Правда, Бердяев писал, что марксизм обнаружил свою жизнеспособность в решении социальных вопросов, он не отрицал и той общеизвестной истины, что величайшие политические и экономические преобразования двадцатого века свершились под решающим воздействием марксизма-ленинизма. И поэтому в этом смысле нельзя говорить, что «марксизм есть социальная утопия»*. Однако марксизм-ленинизм, по мнению Бердяева, не способен решать чисто человеческие проблемы, и поэтому он выявил якобы лишь свою несостоятельность, когда обращался к вопросам духовной жизни человека, в том числе — к вопросам развития художественной культуры. Объясняется эта якобы присущая марксизму-ленинизму внутренняя антиномия тем, что для него сущность человека заключена в совокупности общественных отношений и, следовательно, жизнь его социально обусловлена, а между тем человеческое счастье и человеческое страдание, самые разнообразные грани духовной жизни человека как личности, по мысли Бердяева, не порождены социальным строем, а лежат в основе трагической природы человеческой жизни как таковой. Абстрактное представление о сущности человека, взятой вне социально-исторических условий его реального бытия, искусственный разрыв между социальным и человеческим привели старого и многоопытного «критика» марксизма к заключению: «...Марксизм есть духовная утопия, основанная на непонимании духовных условий человеческого существования»*. Таковы или примерно таковы основные весьма распространенные, можно сказать, типические теоретические аргументы, которые, трансформируясь в самые разнообразные формы, призваны «сокрушить» эстетику марксизма-ленинизма.

Нельзя не обратить внимания на то, что современные идеологи антимарксизма пытаются обосновать мерещущуюся им мнимую несостоятельность марксистско-ленинской эстетики именно в то время, когда вольно или невольно многие представители самой буржуазной, идеалистической эстетики вынуждены осознавать свое действительное, а не надуманное банкротство, свою реальную неспособность понять и научно выразить закономерности искусства, тенденции его современного развития. Никто иной, как М. Хайдеггер, философское мировоззрение которого в ряде отношений родственно бердяевскому, провозгласил принципиальную невозможность теоретического осмысления природы искусства. Самый факт существования эстетической теории, как попытки рационального осмысления художественной практики, является, по мысли немецкого философа, лишь свидетельством разложения этой последней: искусство не может быть предметом теоретического изучения и анализа. Любопытный исторический феномен, по его мысли, выражается в том, что эпохи художественного расцвета не знали, якобы, эстетических концепций, и, напротив, такие концепции возникали и продолжают возникать тогда, когда наблюдается распад искусства.

В связи с этим Хайдеггер сопоставляет античность и современность. Он считает, что развитие искусства в Древней Греции, по существу, не сопровождалось разработкой эстетических теорий, и, напротив, кризис искусства в новое время породил множество

* Н. Бердяев. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. Париж, 1952, стр. 102.

* Там же.

концепций. Однако такое представление о соотношении эстетической теории и художественной практики в Древней Греции, как известно, совершенно не соответствует действительности, а что касается нового времени, то дело заключается не просто в появлении множества теорий, а в характере этих теорий, отражающих своеобразие самой практики искусства, его различных направлений и их неодинакового места в жизни общества. Немецкий философ не учитывает реальной закономерности, выражающейся в том, что именно периоды художественного подъема породили наиболее значительные взлеты в развитии эстетической мысли. Конечно, ход рассуждений Хайдеггера никого удивить не может, он вполне соответствует его экзистенциалистскому мировоззрению. Однако аналогичные взгляды достаточно широко представлены и в таких работах, авторы которых к философии экзистенциализма впрямую не примыкают. Так, например, Н. Гартман, в книге которого «Эстетика» заключено немало интересных наблюдений, в целом не выходит за обычные рамки буржуазного эстетического мышления и объявляет как самое прекрасное, так и доставляемое им эстетическое наслаждение не поддающимися логическому анализу, рационально невыразимыми. Этот своеобразный эстетический агностицизм — характернейшая особенность современной буржуазной эстетической мысли. Ее представителям вряд ли пристало выступать в роли «критиков» эстетики марксистской. Однако удивляться здесь нечему. Вполне понятно, что в столкновениях между эстетикой марксистской и антимарксистской трансформируются идейные конфликты двадцатого века, столь обострившиеся в наше время. И это закономерно.

Гораздо больше удивления вызывает то обстоятельство, что с подобной интерпретацией не только некоторых частных вопросов, а самой сущности и характера марксистско-ленинской эстетики можно встретиться в работах, принадлежащих перу людей, называвших себя марксистами.

Конечно, когда мы говорим «вызывает больше удивления», то имеем в виду лишь внешнюю сторону дела. По существу, никакого удивления не вызывает тот факт, что люди, ставшие на путь политического ренегатства и в эстетической сфере полностью смыкаются со взглядами буржуазных идеологов. Отказ от основополагающих идей марксистско-ленинской эстетики выступает в их писаниях под прикрытием хорошо известного приема «критики догматических взглядов» и требования права на свободную полемику в науке. Но это прикрытие никого в заблуждение ввести не может. Разумеется, полемика между эстетиками-марксистами не только допустима, но даже необходима. Современная художественная практика, проникновение художественного начала в самые разнообразные сферы человеческой деятельности, характер и место искусства в жизни общества в век науки выдвигают перед эстетической теорией новые сложные вопросы, требуют всестороннего учета своеобразия и значения разнообразных граней искусства, а в ряде отношений и нового взгляда на многие вопросы, уже решавшиеся ранее в истории эстетической мысли. В процессе обобщения современного художественного опыта не могут не сказываться разные подходы и не обнаруживаться различные точки зрения в раскрытии сущности тех или иных вопросов искусства. Внимательное сопоставление и изучение различных взглядов, их взаимообогащение весьма плодотворно сказывается на развитии нашей эстетической теории. При этом между нами вполне возможны по нерешенным вопросам определенные расхождения, но рамки этих расхождений не безграничны. В понимании коренных вопросов марксизма-ленинизма, в том числе и в раскрытии его эстетического учения, все его сторонники едины и здесь разногласий между ними быть не может. Между тем принципиально ошибочная характеристика и оценка эстетической теории марксизма, отказ от нее отличает позиции как Фишера, так и Гароди.

Так в своей книге «Марксизм XX века» Р. Гароди пишет, что именно марксизм может дать ответы на вопросы, поставленные ходом развития современного искусства, но тем не менее он возвращается к старым, давным-дав-

но опровергнутым представлениям, будто в марксизме-ленинизме сложившегося эстетического учения пока что еще не существует. Автор этой книги считает, что классики марксизма-ленинизма высказали важные положения, относящиеся, однако, лишь к оценке отдельных художественных произведений или к характеристике определенных конкретных художественных явлений, но из этого отнюдь не вытекает, что ими создана и разработана эстетическая теория. Эту теорию, по его мысли, современным марксистам еще предстоит только создать. Гароди полагает, что, подобно тому, как сам Маркс применил метод материалистической диалектики в «Капитале» или метод исторического материализма в «Восемнадцатом брюмера Луи Бонапарта», марксисты нашего времени должны, опираясь на эти великие примеры, «открыть верный путь исследования в эстетике», основываясь на принципах марксистской философии. Аналогичных взглядов придерживался и Э. Фишер. Как они создавали или пытались создать эту «новую» эстетическую теорию, являющуюся на деле ничем иным, как самым обыкновенным эпигонством буржуазных концепций и теоретической апологией модернизма, будет показано ниже.

Само собой разумеется, что марксистская эстетика не может рассматриваться изолированно от марксистской философии и социологии, что диалектический и исторический материализм образуют ее теоретическую, методологическую основу. Точно также хорошо известно, что в работах классиков марксизма-ленинизма эстетическая теория разработана в меньшей мере, чем их философское или экономическое учение. Но из этого вовсе не вытекает, что в классической марксистской литературе нет сложившегося и фундаментально разработанного эстетического учения. И когда мы сталкиваемся с теоретической аберрацией Гароди, то невольно вспоминается ироническое замечание Ленина по адресу Михайловского — тот искал среди работ Маркса логики с большой буквы, но не увидел логики «Капитала». Не «ищут» ли новоявленные борцы против догматизма среди работ наших классиков «эстетики с большой буквы», «упуская» при этом из виду богатейшее содержание эстетического учения марксизма-ленинизма. А ведь именно в работах Маркса, Энгельса и Ленина получили свое глубочайшее обоснование не только теория отражения и материалистическое понимание истории, значение которых для формирования подлинно научной эстетики общепризнано, но и выдвинуты и теоретически разработаны основные проблемы самой эстетической науки. Именно такому пониманию следуют революционные марксисты. В виде примера сошлемся на интересный опыт классификации эстетических проблем, выдвинутых в работах и высказываниях Маркса, предпринятый в книге С. Позуры «Маркс и классическая немецкая эстетика». По мысли польского исследователя, эти проблемы можно свести в три группы:

«1. Вопросы историзма, касающиеся:

а) зарождения эстетических явлений;

б) их генетических и функциональных зависимостей в развитой общественной структуре, особенно — в классовом обществе;

в) относительной автономности развития эстетических явлений;

г) процессов отчуждения эстетических явлений.

2. Вопросы отражения в явлениях искусства (так называемые «миметические» вопросы) одновременно с реализмом, типичностью и тенденциозностью в искусстве.

3. Вопрос о сущности эстетических явлений»*.

Эта классификация отличается явной неполнотой. В ней упущены некоторые очень важные вопросы, а иные из них выражены недостаточно точно. Не совсем ясно, например, почему в классификации С. Пазуры историзм, как важнейшее требование марксистского метода, распространен не на рассмотрение всех упомянутых им вопросов. Однако здесь нам хочется подчеркнуть прежде всего сильную сторону книги С. Пазуры — попытку представить эстетические идеи Маркса в их связях и взаимоотношениях. С конкретным содержа-

* Stanislaw Pazura. Marks a klasyczna estetyka niemiezka. «Ksiażka i Wiedza», Warszawa, 1957, s. 250.

нием концепции польского автора можно в ряде отношений полемизировать, но перед нами пример позитивного подхода, резко противостоящий бесплодным и обскурантистским позициям ревизионизма. По сравнению с Лефевром или Бердяевым, Гароди и Фишер в отношении к марксистской эстетике не занимают столь жесткой позиции, но их более «мягкая» конструкция может быть охарактеризована хорошо известными, правда, по другому поводу сказанными, словами Ленина — «убить марксизм посредством мягкости».

Еще в 1967 году немецкий философ-марксист Р. Штайгервальд, пародируя название известной книги Гароди, оценил концепцию книги Фишера «Искусство и сосуществование» как попытку безбрежного расширения границ марксизма. «Марксизмом без берегов» назвал он свою рецензию на эту книгу. И это резонно. Подобно тому, как Гароди «расширяет» рамки реализма настолько, что последний вытесняется модернизмом, Фишер так широко интерпретировал (точнее говоря — искажал) марксизм, что он, по существу, в его работах уступает место буржуазной идеологии. Процесс отступлений Фишера и Гароди от основополагающих идей марксистско-ленинской эстетики, а затем и полного разрыва с марксизмом-ленинизмом весьма поучителен. Участники коммунистического движения в прошлом, они не начинали своего идеологического отступничества с прямого отказа от политической линии своих партий. Напротив, в шестидесятые годы и тот и другой первоначально выступали с критикой так называемых догматических наслоений, главным образом, в области литературы и искусства и противопоставляли свои позиции линии коммунистических партий по преимуществу в сфере художественной политики. Однако логика идеологической борьбы шаг за шагом вела их к предательству политическому.

Как известно, в нашумевшей книге Р. Гароди «О реализме без берегов», вышедшей в свет в 1963 году, рассматриваются проблемы только эстетические. Вопросов идеологии в более широком смысле автор тогда непосредственно не касался, прямой критики художественной политики нашей партии и теории социалистического реализма старался хотя бы по видимости избегать. Но уже в следующей своей большой работе «Карл Маркс» (1964), а тем более в последовавших за ней книгах «Марксизм XX века» (1966), «Китайская проблема» (1968), «Ленин» (1968), «За французскую модель социализма» (1969) Гароди все в большей мере отводит место более широкому кругу вопросов, и хотя и в этих его книгах эстетической проблематике уделяется достаточно много внимания, но она уже занимает в них более скромное, даже подчиненное место. Главным содержанием этих работ французского автора являются вопросы политики и идеологии, по отношению к которым проблемы художественные ставятся в служебное положение. С тем большим основанием относится вышесказанное к тем публикациям Гароди, которые были им сделаны в связи с событиями в Чехословакии и после исключения автора из Французской компартии. В них ревизионизм, ставший открытым антимарксизмом, нашел законченное выражение.

Аналогичным был путь перерождения Э. Фишера. В книге «О необходимости искусства» (1959) Фишер в чем-то предваряет концепцию «реализма без берегов» Гароди, и по характеру своему его книга близка этой концепции. И точно так же, как Гароди, австрийский автор в следующих своих публикациях и прежде всего в статье «Марксизм и идеология» (1965), вышедшей ранее под названием «Ближе к истине», и особенно в книге «Искусство и сосуществование» (1966), расширял круг рассматриваемых им вопросов — от художественной проблематики к общеполитической. В написанных совместно с Ф. Мареком книгах «Что действительно говорил Маркс» (1968) и «Что действительно говорил Ленин» (1969) вопросам искусства отведено весьма ограниченное место. Они здесь носят еще более ярко выраженный служебный характер, чем в книгах Гароди. Опубликованные же автором уже после исключения из Австрийской компартии книги — среди них назовем «Революция не такова» и «Раз-

думья о положении искусства и два других эссе» — носят уже даже по форме обнаженно антимарксистский характер. В определенном смысле до поры до времени в ревизионистской проповеди Фишера и Гароди наблюдалось известное «разделение труда». Первый из них занимался главным образом социальными вопросами, второй — строго эстетическими проблемами. Затем это различие исчезло и по характеру своему работы этих «столпов» современного ревизионизма от эстетики стали совершенно одинаковыми.

Английский критик Тайнен, высоко оценивая книгу Фишера «О необходимости искусства», заметил, что марксизм давно уже якобы нуждается в «своем Аристотеле» и что он, Тайнен, подозревает, что именно Фишер может выполнить эту миссию своеобразного реформатора марксистской теории. Естественно возникает вопрос: за что так хвалил Фишера Тайнен, какие «заслуги» Фишера дают основания Тайнену присваивать ему столь высокий ранг? Фишер — один из наиболее яростных пропагандистов концепций деидеологизации различных сфер духовной жизни общества и особенно искусства. И в упомянутой выше статье «Марксизм и идеология» и в книге «Искусство и сосуществование» автор решительно противопоставляет такие понятия, как идеология и идеи: в идеях-де выражается реальное движение жизни, тогда как идеологии представляют собой застывшие слепки, духовные стереотипы, служащие интересам господствующих классов. Идеологии являются поэтому «крепостями», идеи же действуют на «свободных территориях». Чтобы быть марксистом, твердил Фишер, нельзя «замуровываться» в идеологию, непозволительно пользоваться такими оценочными понятиями, как например, «ревизионизм», «догматизм», «упадничество», «буржуазность» и т. д.; позволительна лишь одна альтернатива: истинное и ложное. Расшифровывая смысл этой последней дилеммы, Э. Фишер утверждал, что идеология всегда выступает как ложное, мистифицированное сознание, в то время, как марксизм есть наука, цель которой — постижение истины. Соединение понятий «марксизм и идеология», как утверждал: далее автор, равнозначно соединению компонентов «наука и утопия»; поэтому-то новоявленный Аристотель и считал необходимым освободить марксизм от утопических наслоений, то есть от идеологии. Фишер утверждал: марксизм — наука, а не идеология, и потому несовместимы понятия, вынесенные в заголовок его статьи.

Фишер хорошо знал, что Маркс и Энгельс не считали понятие идеологии однозначным, и сам он указывал в своих работах на то, что классики марксизма-ленинизма пользовались понятием идеологии в разных отношениях. И тем не менее он все же утверждал, что всякая идеология — мистифицированная форма сознания. Известно, что в некоторых своих работах Маркс и Энгельс действительно рассматривали идеологию, как ложное и туманное сознание, имея в виду буржуазное мышление и спекулятивные умозрительные конструкции, такие, как, например, младогегельянская философия. Однако это не имеет никакого отношения к социалистической идеологии, как к научному выражению коренных интересов рабочего класса. Непримиримость буржуазной и социалистической идеологии, коренная противоположность между ними в определенном смысле может быть выражена как проявление принципиальной противоположности между иллюзорным и истинным сознанием. Поэтому только сознательным отказом от марксистско-ленинского понимания идеологии и ревизионистской позицией Э. Фишера можно объяснить его концепцию деидеологизации духовной культуры, являющуюся, по существу, выражением идеологической капитуляции. Именно этой позицией и обусловливается весь строй идей, пропагандируемых Фишером в области эстетики.

С точки зрения Фишера, искусство, подобно науке и философии, в известной мере испытывает на себе влияние идеологии, но такое влияние, как правило, всегда является негативным, ущербным, разрушающим художественные и научные ценности. Реальное содержание искусства и науки Фишер усматривает в том, что они представляют собой не идео-

логические формы, а, напротив, восстание действительности против ложного сознания. Всякий настоящий художник всегда является, по Фишеру, партизаном, выступающим против существующей действительности, занимающим критическую позицию по отношению к ней. Эти общие и, казалось бы, отвлеченные рассуждения Фишера сочетаются с весьма конкретными суждениями, носящими открыто антисоциалистический, антисоветский характер. В своей книге «Искусство и сосуществование» он нередко даже восторженно отзывался о нашей стране, об Октябрьской революции, о ее воздействии на весь ход мировой истории. Но в то же время автор рьяно отстаивал старую, нафталином пропахшую идейку об исторической незакономерности русской революции, свершившейся якобы не в силу объективной необходимости, а вследствие мотивов субъективных, случайных. Поэтому социалистическая революция в России, повторял автор зады буржуазной пропаганды, не разрешила собственных задач социалистического преобразования и в первую очередь — проблемы человека, создания человеческих условий жизни людей. В социалистических странах сохранилось якобы не преодоленное революцией отчуждение, и этим определяется задача искусства. В сущности, она едина и в капиталистических и в социалистических странах — выявление отчуждения, борьба против бесчеловечных условий жизни. Поэтому Фишер считал великими художниками именно тех, кто выступает против отчуждения не только в капиталистическом, но и в социалистическом мире.

Отсюда — неприятие социалистического реализма, как «доктрины», якобы декретированной сверху и потому не соответствующей природе искусства, которое всегда было и есть критическое и оппозиционное. Столь решительная защита идеи «партизанского» характера художественного творчества естественно ведет к нападкам на ленинский принцип партийности искусства. Фишер, как и многие другие наши идейные противники, настаивает на том, что в работе В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» речь идет не о партийности искусства и художественной литературы, а исключительно о публицистике, о партийной печати. Распространение принципа партийности на художественную литературу Фишер расценивает как результат искажения мысли Ленина. В лучшем случае он склонен согласиться с тем, что идея партийности художественной литературы выступает в статье Ленина как пожелание, но ни в коем случае, не как основоположение.

Огромный ущерб нанесла ревизионистская проповедь беспартийности художественного творчества искусству тех художников, которые попадают под ее влияние. Можно в этом отношении назвать, например, К. Гавраса, идейно-творческая эволюция которого совершилась не без восприятия конструкций, выстроенных теоретиками ревизионизма. В прошлом создатель фильмов, тепло принятых прогрессивной общественностью, он стал ныне трубадуром антисоветских и антикоммунистических идей. Сам Гаврас в интервью журналу «Конкрет» не согласился с тем, что его фильм «Признание» носит антикоммунистический характер, но в то же время свое понимание задач искусства он выразил весьма определенно: «Главное, чтобы публика поняла: борьба, которую мы ведем,— это борьба на два фронта. Раньше все было проще. Мы были против империалистов и за Москву. Сейчас мы должны бороться против империалистов и одновременно критиковать «политику Москвы» («Конкрет», № 24, 1970, 19 ноября). Конечно, критиковать «политику Москвы», говорил Гаврас, надо не за верность коммунизму, а за догматизм, сталинизм и т. д.— хорошо известные мотивы из всех высказываний столпов ревизионизма.

Однако, как об этом справедливо писал известный американский писатель Ф. Боноски, фильм Гавраса призывает «честных коммунистов» бороться за независимость своих партий от влияния Советского Союза, даже если для этого надо будет взяться за оружие. Весь строй картины основан на противопоставлении «честных коммунистов» своим партиям, на противопоставлении братских коммунистических партий друг другу и особенно— нашей партии. Антисоветский фильм Гавра-

са — не «беспартийный» фильм, а обнаженное выражение буржуазной партийности, наглядный образец воплощения в искусстве ревизионистского понимания миссии художника.

В писаниях Фишера, как и в выступлениях Гароди, немало места отводится декларациям о роли искусства в идейных конфликтах нашей эпохи, но эти декларативные утверждения оказываются в лучшем случае лишенными смысла как раз из-за того, что само искусство «освобождается» от идеологического содержания. В отличие от идеологических факторов, разъединяющих людей и народы, искусство, как и наука, по Фишеру, способствует их сближению. Их цель — не противопоставление различных общественных сил, а интеграция. Обращаясь к конкретным явлениям искусства, Фишер замечал, что Б. Брехт, например, вошел в историю не как носитель определенной идеологии, а как прекрасный поэт. В творчестве Пикассо, по мнению Фишера, не нашли своего отражения ни идеи декадентской буржуазии, ни идеи рабочего класса. Участие искусства в решении великих вопросов нашего времени должно выражаться в том, чтобы, как сказано в книге «Искусство и сосуществование» применительно к творчеству Пикассо, являть собой общность, формирующуюся в результате взаимодействия всех классов, наций, общественных систем. Так позиция «марксиста» Фишера полностью смыкается с концепциями, весьма характерными для антимарксистского литературоведения и искусствоведения.

Полностью разделяя позиции Фишера, Р. Гароди подходит к отказу от основополагающих положений марксистско-ленинской эстетики с несколько другой стороны. Гароди — противник эстетики социалистического реализма, которую он чаще всего третирует, как «идиллический ирреализм», как лжеортодоксию. Он не приемлет и традиций искусства эпохи Возрождения и критического реализма XIX века, которые представляются ему архаичными и созерцательными. Но свои выступления против реализма и марксистско-ленинского понимания искусства Гароди начинает не с прямого отказа от социалистической идеологии (к этому он приходит потом), а с отказа от принципов ленинской теории отражения. В советской печати на это обстоятельство справедливо обратил внимание еще в 1965 году в статье «К спорам о реализме» Б. Сучков*. Гароди тогда в ответной статье «О реализме и его берегах» писал, что это обвинение не соответствует действительности**. Однако немногим ранее, но примерно в это же время, в другой статье «Размышления о реализме и его берегах», опубликованной во французском еженедельнике «Les lettres françaises»***, Гароди совершенно недвусмысленно отказался от применения к анализу искусства принципов ленинской теории отражения, как теории, имеющей философское значение якобы исключительно для обоснования природы научного познания. И не случайно не кто иной как Фишер еще в 1963 году весьма похвально отзывался о книге Гароди «О реализме без берегов» именно за то, что автор ее отказался от теории отражения, что, по мысли австрийского ревизиониста, имеет «решающее значение для развития и перспектив искусства»****. Точно также не случайным является и то, что в более поздних своих работах Гароди уже выступает не только против применения теории отражения к искусству, но и против ее общефилософского значения. Так, в брошюре «Ленин» (1968) автор пишет, что разработанное в книге В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» положение о том, что наши знания суть приблизительно верная копия объективной реальности, является «застаревшим», дающим якобы основания для «догматических спекуляций»*****. Как известно, в этом положении В. И. Ленина выражена самая суть материалистического мировоззрения, сформулировано материалистическое решение основного вопроса философии. Выступая против этого положения, Гароди и здесь не оригинален. Он переходит на по-

---

* Б. Сучков. К спорам о реализме.—«Иностранная литература», 1965, № 1.

** Роже Гароди. О реализме и его берегах.— «Иностранная литература», 1965, № 4.

*** «Les lettres françaises», 1964, 31 янв.— 5 февр.

**** «Weg und Ziel», 1963, № 11, S. 736.

***** Garaudy, R. Lenine. Paris. Presses Universitaires de Franse, 1968, p. 112.

зиции тех буржуазных философов, которые считают разграничение между материализмом и идеализмом «устаревшим», не выражающим якобы основные тенденции развития философской мысли в XX веке. Тем самым он выступает против главных идей материализма, по существу разрывает с ними, особенно при переходе от общефилософских вопросов к проблемам эстетическим. Отказ от основополагающих идей теории отражения сопряжен у Гароди с его борьбой против реализма, с отрицанием познавательного содержания искусства.

В нашей теоретической литературе не раз подвергались критике буржуазные и ревизионистские концепции деидеологизации искусства. Однако при этом нередко оставалась в тени характерная особенность этих концепций: деидеологизация органично связана с дегносеологизацией искусства, с отрицанием или, по крайней мере, с умалением его познавательного значения. Вполне закономерно, что адепты деидеологизации искусства отвергают значение теории отражения для понимания природы искусства, значение применения ее принципов к анализу конкретных явлений искусства. Какие только «доводы» не выдвигаются в этой связи: теория отражения-де имеет значение только для понимания научного познания; применение принципов теории отражения к исследованию искусства ведет якобы к отрицанию специфики искусства, к стиранию различий между искусством и наукой; теория отражения чуть ли не служит концепциям натуралистического изображения действительности и является «помехой» на пути проникновения в глубинный смысл явлений, сужает палитру выразительных средств искусства; следование требованиям теории отражения не позволяет приподнимать завесу над будущим, предвидеть ход событий, конструировать картины жизни, связывает, мол, фантазию художника, лишает искусство возможности осуществлять свою «пророческую» миссию и т. д. и т. п. Доводы, обвинения, вымыслы — не счесть им числа. В нашу задачу здесь не входит специальный разбор этих измышлений, либо основанных на совершенно неправильном понимании теории отражения, либо связанных с концепциями, направленными против реалистической сущности искусства. Дегносеологизация и деидеологизация искусства — различные стороны одной и той же медали.

Нельзя не отметить любопытный парадокс. До последнего времени всегда считалось — и это, конечно, абсолютно правильно,— что одна из самых существенных особенностей марксистского понимания искусства состоит в признании его познавательного значения. Теперь иные «марксисты» выступают против этого важнейшего положения, как якобы чужеродного наслоения в марксизме, не соответствующего его собственной природе. В книге «Марксизм XX века» Гароди выдвигает в связи с этим своеобразную аргументацию — гносеологические представления об искусстве были восприняты Марксом и Энгельсом из гегелевской эстетики, и они являются неизжитым рудиментом гегельянства в марксизме. Но, во-первых, как это хорошо известно всякому человеку, добросовестно изучающему марксизм, никаких рудиментарных элементов гегельянства в нем нет. Истина состоит в том, что основоположники марксизма, конечно, чрезвычайно высоко оценивали эстетику великого немецкого философа и не отвергали заключенного в его методе глубочайшего позитивного содержания. И, во-вторых, мы считаем, что в разработке гносеологической концепции выражена не слабая, а, наоборот, сильная сторона гегелевской эстетики, хотя она (концепция), конечно, не идентична марксистскому пониманию этой проблемы. Слабая сторона гегелевской эстетики в этом отношении сказалась не в признании познавательной природы искусства, а в том, что искусство рассматривалось им как более низкая по сравнению с научно-теоретическим постижением истины ступень познания. Именно поэтому им в теоретической форме не был разработан в должной мере вопрос о специфике художественного познания, об его существенных отличиях от познания научного. Повторяем: именно в теоретической форме этого не было им сделано. В конкретных же суждениях о тех

или иных явлениях и существенных особенностях искусства в эстетике Гегеля заключено неисчерпаемое богатство догадок, идей и положений, в которых своеобразие художественного познания раскрывается проницательно и необычайно глубоко. Естественно, что эти глубокие положения гегелевской эстетики марксизмом не только не были отброшены, а, напротив, творчески усвоены, материалистически переосмыслены и развиты. Это нашло, в частности, свое выражение в том, что искусство и наука получили в марксизме свое обоснование как неповторяющиеся друг в друге и поэтому не взаимозаменяющие друг друга две необходимые формы познания.

По-разному подходят ревизионисты к рассмотрению (точнее: к ревизии) марксистской эстетики: одни критикуют ее за то, что она включает в себя признание познавательного содержания искусства; другие — и Гароди их пророк — наоборот, считают, что по существу своему марксистский подход к искусству и гносеологическая концепция — вещи разные, трудно совместимые. У Гароди критика гносеологического подхода выступает, таким образом, как бы средством «защиты» марксизма от догматизма. Воистину, упаси нас боже от таких друзей...

Уже первые эстетические пассажи Р. Гароди в шестидесятые годы были направлены против гносеологического аспекта в эстетике. В работах Гароди явственно ставится искусственная, надуманная альтернатива: чем является искусство — формой общественного сознания или творческой деятельностью, отражением жизни или созданием новой действительности, видом познания или родом труда.

Такая антидиалектическая постановка вопроса о сущности искусства в концепции Гароди вполне закономерна. Игнорируя многогранную природу искусства, акцентируя понимание искусства лишь как творческой деятельности, автор освобождает себя от необходимости выявить глубинную общественную сущность и социальный смысл художественного творчества. Искусство, писал он еще в 1964 году, «является формой труда, а вовсе не формой познания»*. По его мнению, искусство включает в себя определенный познавательный элемент именно как форма труда или, иначе говоря, в нем есть некоторое познавательное содержание лишь в той мере, в какой этого требует трудовая художественная деятельность. Именно в концепции Гароди односторонний крен в сторону трудовой (или творческой) сущности искусства, сопряженный с отказом от применения принципов ленинской теории отражения к анализу природы художественного творчества, наиболее явственно привел к антимарксистской концепции искусства в целом. Здесь Гароди особенно явственно обнаруживает себя в качестве эпигона буржуазной эстетики.

Коренной методологический порок буржуазной эстетики состоит не просто в отрицании познавательного значения искусства. В ней есть две тенденции. Первая из них действительно состоит в прямом отказе от гносеологического понимания искусства. Вторая, напротив, выражается в том, что именно искусство рассматривается как чуть ли не единственная форма познания жизни. Противоположность между ними иллюзорная.

Например, французский философ-неотомист Ж. Маритэн считал, что тенденция к усилению познавательного начала в искусстве ведет к его разрушению. «Ясно,— писал Маритэн,— что если бы искусство было средством познания, оно было бы намного ниже геометрии»**. По мнению другого буржуазного эстетика, Н. Гартмана, роковая ошибка эстетики сказалась во взгляде на эстетическое созерцание (включая искусство) как на род познания. Но с таким принципиальным антигносеологизмом довольно мирно «сосуществует» и особый вид своеобразного, я бы условно сказал, негативного гносеологизма. Эта позиция нашла свое выражение в философии и эстетике иррационализма. Начиная от Шопенгауэра и Ницше, а затем от Бергсона, особенно же уместно в связи с этим

---

* Р о ж е Г а р о д и. Размышления о реализме и его берегах.— «Les lettres françaises», 1964, 31 января — 5 февраля.

** «Современная книга по эстетике». Антология. М., ИЛ, 1957, стр. 90.

назвать экзистенциалистов, например, Хайдеггера и Ясперса, в познавательных возможностях идеалистическая эстетика стала отказывать не искусству, а, напротив, науке. Интуитивисты объявили рационалистическое мышление несостоятельным, разум обанкротившимся, науку неспособной проникнуть в природу окружающего нас мира и сущность человека. И этой «обанкротившейся» науке интуитивистская философия противопоставляла именно искусство, призванное благодаря особому мистическому озарению художника стать подлинным оружием постижения жизни. Художественная интуиция в концепции интуитивистов имеет громадные преимущества по сравнению с научной абстракцией. Она стремится не к проникновению во всеобщие закономерности, а к выражению индивидуального, в чем собственно и состоит, по убеждению интуитивистов, конечная цель познания. Перефразируя вышеприведенные слова Маритэна, точку зрения интуитивистов можно было бы представить примерно так: «Если бы наука была средством познания, она была бы намного ниже живописи (как и любого другого искусства)».

Совершенно очевидно, что и в первом и во втором случае обнаруживается метафизическая методология — наука и искусство рассматриваются не как две качественно различные, а потому и взаимонезаменяемые формы познавательной деятельности, а выдвигаются в качестве альтернативы — только один из этих типов мышления может-де иметь познавательное значение.

В свете сказанного становится очевидным, что концепция Гароди отличается эклектическим смешением названных тенденций. Отстаивая свою антигносеологическую позицию, Гароди писал, что для понимания тех или иных событий самый заурядный историк дает больше, чем самый гениальный художник. С этой точки зрения можно, следовательно, сказать, что для понимания, например, эпохи Возрождения мы обращаемся не к трагедиям Шекспира, а к учебнику истории и что даже самая гениальная из этих трагедий не дает тех знаний, которые можно почерпнуть в историческом трактате. Конечно, те знания, которые представлены в учебнике, в трагедиях Шекспира не заключены. Однако Гароди оставляет без ответа другой вопрос — можно ли в учебнике обнаружить то, что дают произведения Шекспира? И оставляет без ответа не случайно, так как правильный ответ на этот вопрос разрушает всю его концепцию и обнаруживает несостоятельность отстаиваемого им понимания искусства, как мифотворчества. Противопоставляя познанию мифы, Гароди возвращается к «знаменитой» теории самовыражения в ее худших вариантах. Поэтому Гароди и считает, что «художественное творчество имеет своей задачей не воспроизведение мира, а выражение стремлений человека»*. И далее. Автор утверждает, что на вопрос — что изображает картина — может быть дан только один ответ: «того, кто ее создал». Сюжет картины при таком толковании составляет «не что-то увиденное в природе — это сам художник, воплотивший себя в творческом акте, посредством которого он выражает свой внутренний пафос»**. Мы отнюдь не отвергаем значения самовыражения художника, но когда оно начинает рассматриваться в качестве решающего содержания в искусстве и противопоставляется правдивому воспроизведению самой действительности, тогда открывается широкий простор субъективистскому произволу, означающему разрыв с реализмом.

Мифотворческая концепция искусства, разумеется, не создана Гароди и даже не получила в его работах сколько-нибудь оригинальной разработки. В концепциях множества буржуазных философов и эстетиков попытки обоснования искусства, как мифотворчества, наблюдаются на протяжении многих десятилетий. Сам Гароди в книге «Марксизм XX века» в специальной главе «Марксизм и искусство», в которой обоснование мифотворческой концепции занимает значительное место, противопоставляет свое понимание мифа взглядам многих философов прошлого

---

* Роже Гароди. О реализме без берегов. М., «Прогресс», 1966, стр. 46.
** Там же, стр. 59.

и настоящего, в их числе — представлениям Беркли, Фрейда, Юнга, Кассирера и других. Но размежевание с их взглядами в работе Гароди неубедительно. На деле взгляды Гароди и, скажем, Э. Кассирера или С. Лангер не так уж далеки друг от друга, и, в сущности, французский автор во многих отношениях возвращается к их теоретическим построениям. Рассматривая всякое великое произведение искусства как миф, усматривая смысл его в способности символического прозрения в будущее, Гароди лишь повторяет общеизвестные суждения Э. Кассирера и С. Лангер. Так, например, известно, что Гароди рассматривает символы — язык мифа, как своеобразную третью сигнальную систему по аналогии со знаменитыми первой и второй сигнальными системами, обоснованными в учении И. П. Павлова. Символическая форма культуры отличается у Гароди от тех форм, которые оперируют понятийными средствами выражения, тем, что она обращается не к реально существующей действительности, а к той реальности, которую она пророчески приводит, но которой еще нет; главное в ней, говоря словами автора,— не момент присутствия, а момент отсутствия. Но ведь задолго до Гароди именно Кассирер предложил свести мифологические формы культуры к трем сферам: первая — миф и искусство; вторая — язык; третья — наука. Гароди не пользуется терминологией Кассирера — мифологические формы культуры — но, по существу, стоит на той же позиции. В своем известном докладе «Мифологическое, эстетическое и теоретическое пространство» Кассирер развивал идею эстетического творчества как деятельности на основе чистых чувств и фантазии (вспомним Гароди: главное — момент отсутствия), в чем он и видел суть мифосозидания. «Эстетическое пространство — «пространство жизни», оно в отличие от теоретического пространства, которое строится с помощью чистого мышления, формулируется на основе чистых чувств и фантазии»*. Конечно, есть определенные различия и между взглядами Кассирера и Гароди, но истоки и характер мифотворческой конструкции последнего явственно читаются в концепции Кассирера. И не только Кассирера. Приведем еще пример: «Всякий сознательный акт — символически постигаемый опыт»*. И соответственно, автор этого высказывания говорит, что функция символических форм состоит в том, чтобы творить объект познания, «артикулировать воспринимаемый опыт»**. В данном случае слова эти принадлежат не Гароди, а С. Лангер. Но если не называть автора, то они легко могут быть восприняты как высказывание Гароди. Конечно, установление сходных цитат — не метод научного доказательства. Однако здесь речь идет не о сходстве высказываний, а о совпадении позиций.

Разумеется, как об этом справедливо писал Т. Павлов, в истории познания мифы имели не только отрицательное, но и определенное положительное значение. Однако мы полностью согласны с болгарским философом-марксистом в том, что подмена художественной идеи как своеобразного субъективного образа объективного мира мифотворчеством ведет к феноменологизму и другим идеалистическим направлениям, сводящим познание к самосозерцанию субъекта, к акту «чистого» сознания.

Никто иной как Э. Фишер в 1958 году в статье «Мистификация действительности» попытки нарекать мифом выделение особенностей всеобщего в частном оценил как «терминологическую нечистоплотность». «Идя таким путем,— писал Фишер,— можно объявить мифом и «Гамлета», и «Короля Лира», и «Фауста», и «Человеческую комедию», и «Воскресение» Толстого, «Мать» Горького, и добиться только того, что понятие мифического утратит какую бы то ни было определенность и сольется с понятием существенного»***. Но именно это буквально и сделал Га-

* Kassirer, E. Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. — Im «Vierter Kongress fur Ästhetik und allgemeine Kunst Wissenschaft», Hamburg, 7—9 Oktober 1930, Stuttgart, 1931.

* Langer S. K. Mind an essar an human feeling. «Horking press», 1967, № 1, p. 100.
** Там же, p. 80.
*** Fischer, E. Die Mistifikation der Wirklichkeit. «Sinn und Form», 1958, Hf. 11, S. 80.

роди, назвав мифическими героями не только Гектора и Улиса, но и Пантагрюэля, Дон-Кихота, Фауста и Жан-Кристофа. Таким образом, то, что казалось Фишеру в 1958 году недопустимым, было провозглашено в 1966 году Гароди в «Марксизме XX века», как антитеза «догматическому» толкованию искусства отнюдь не в виде полемики со своим австрийским единомышленником. Но еще за несколько лет до выхода в свет книги Гароди «Марксизм XX века» Фишер тоже резко изменил свое отношение к мифотворческой концепции искусства, и в создании мифов он в начале 60-х годов начал уже усматривать существенную, а для некоторых эпох даже решающую функцию художественного творчества. Чем объясняется такая метаморфоза во взглядах Фишера, понять не трудно. Пожалуй, неплохо ответил на этот вопрос сам Фишер. В 1963 году он писал: «Этот столь решающий для развития и перспектив искусства вопрос о мифе — соотношение между критической позицией и мифотворческой силой, всестороннее размежевание с «теорией отражения» — потребует еще разнообразных усилий, размышлений, дискуссий»*. Совершенно очевидно, что подлинный смысл и реальное содержание усилий Фишера и Гароди в пропаганде ими мифотворческих концепций и заключается в том, что они тем самым разрывают с теорией отражения и соответственно с реализмом в искусстве.

Не так просто установить: пришли ли Фишер и Гароди к отрицанию реализма от мифотворческих концепций, или, напротив, отказ от теории отражения и реализма привел их к признанию и пропаганде мифотворчества. Одно неоспоримо — отказ от реализма и проповедь мифотворчества в ревизионистских концепциях закономерно связаны. Мифотворческая концепция искусства вполне правомерно может рассматриваться как теоретическое выражение практики модернизма. «Реализм нашего времени — это творец мифов, реализм эпический, реализм прометеевский»*,— так заканчивается книга Гароди. В шестидесятые годы Гароди опубликовал около десятка книг и множество статей, но самой «популярной» его работой по эстетике продолжает оставаться книга «О реализме без берегов». Она — «программа». В советской литературе и в печати других социалистических стран книга эта была исчерпывающе охарактеризована как работа, в которой именно модернизм обосновался в качестве «реализма» нашей эпохи. Сам Гароди определений реализма избегает, а в тех случаях, когда он их делает, они оказываются весьма расплывчатыми. Так, например, неопределенностью и отсутствием исторической и эстетической конкретности отличается положение: «Нет искусства, которое не было бы реалистическим, то есть которое не относилось бы к внешней для него и независимой от него реальности»**. Что нет искусства, которое не относилось бы так или иначе к независимой от него реальности, конечно, верно, но совершенно очевидно и то, что в определении Гароди ничего не определяется. Когда же Гароди раскрывает свое действительное отношение к современному искусству, а когда он обращается к анализу конкретного материала, то из пределов реализма изгоняются художники, следующие традициям реалистического искусства, а в ранг реалистов возводятся те художники, творчество которых этим традициям противостоит, рвет с ними. Вполне закономерно в концепции Гароди именно модернисты оказываются выразителями современного реализма, а идейно-творческие принципы модернизма выступают выражением сущности реализма***.

---

* Ernst Fischer. Realismus ohne Ufer. «Weg und Ziel», Wien, 1963, n. 11, S. 736. Характер эволюции взглядов Фишера по вопросу о мифотворчестве рассмотрен в докладе Д. В. Затонского на научной сессии «Современные проблемы реализма и модернизм», проведенной в Институте мировой литературы им. А. М. Горького в 1964 г. См. «Современные проблемы реализма и модернизм». М., «Наука», 1965.

* Роже Гароди. О реализме без берегов. М., «Прогресс», 1966, стр. 202.

** Там же, стр. 136.

*** В уже цитированной выше статье «О реализме и его берегах» Р. Гароди утверждает, что модернистами в советской интерпретации оказываются К. Моне и Ван Гог, Ренуар и Гоген, Сезанн, Пикассо, Матисс, Леже и т. д. В нашей литературе в прошлом имели место некоторые неверные суждения о творчестве этих художников, но связывать эти имена с советской критикой модернизма — значит искажать истину.

Как известно, Гароди и Фишер аргументируют концепцию «безбрежного реализма» необходимостью борьбы против узости, против ограничений в понимании его сущности. Конечно, вместе с коренными преобразованиями самой действительности рождаются новые художественные традиции, возникают новые художественные проблемы, формируются новые средства художественной выразительности. Реализм необычайно широк, но он отнюдь не безграничен, и «берега» его определяются не особенностями художественного языка, а характером и содержанием идейно-эстетического осмысления действительности. В нашей партийной программе и в решениях XXIV съезда КПСС подчеркивается широта возможностей художественного творчества в социалистическом обществе, что находит свое выражение в многообразии стилей, жанров, манер, выработанных на основе единого творческого метода.

Весьма показательно, что знаменосцы «безбрежного реализма», не признавая никаких ограничений применительно к современному буржуазному искусству, отказываются в то же время признавать права социалистического реализма. Так, концепция «безбрежности» оказывается весьма ограниченной жесткими рамками. Полное неприятие социалистического реализма, оплевывание литературы и искусства в социалистическом обществе, желание навязать художникам социалистических стран и прогрессивным художникам капиталистического общества творческие принципы модернизма — все это характеризует деятельность Гароди и Фишера в сфере эстетики.

Еще совсем недавно и Фишер и Гароди строили и возводили свои эстетические конструкции, апеллируя к классикам марксизма-ленинизма, принципы которых якобы искажаются в практике культурного строительства в социалистических странах. И не только в сфере культуры, а и в политике. А. Козинг в своей книге о Фишере заметил, что новый ревизионизм в отличие от ревизионистов конца XIX — начала XX века, которые требовали двигаться от Маркса «вперед», выступает теперь под иным лозунгом: вернуться к Марксу и — прибавим от себя — вернуться к Ленину. Однако лозунг «назад к Марксу» является лишь средством политической спекуляции и вполне естественно, что знаменосцы современного ревизионизма выступают все чаще не только против художественной политики коммунистических партий, но и подвергают прямому пересмотру важнейшие положения Маркса, Энгельса и Ленина, непосредственно ими сформулированные. Более того, всячески умаляется значение и искажается роль классиков марксизма-ленинизма. Марек и Фишер в книге «Что действительно говорил Ленин» отказываются от философского наследия ленинизма, противопоставляют Ленина Марксу и возвращаются к старой легенде: Маркс был прежде всего теоретиком, Ленин — практиком. Фишер выступает против Ленина как философа; Гароди «критикует» Ленина за то, что от него ускользал якобы смысл художественных исканий XX века и т. д. Круг замкнулся. Начинали с «защиты» марксизма-ленинизма от догматических искажений, заканчивают постыдными нападками на марксизм — на его теорию и практику, эстетику и политику.

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии тов. Л. И. Брежнев обратил особое внимание на то, как используются националисты и ревизионисты буржуазной пропагандой в борьбе против коммунистического движения. Буржуазные идеологи, указывал Л. И. Брежнев, как бы говорят им: «Докажите, мол, что вы антисоветчики, а мы будем готовы провозгласить, что вы-то и есть подлинные «марксисты» и занимаете вполне «самостоятельные позиции». Ход событий показывает, кстати, что такие люди становятся на путь борьбы и против компартий в своих странах. Пример тому — ренегаты типа Гароди во Франции, Фишера — в Австрии, Петкова — в Венесуэле, деятелей группировки «Манифесто» в Италии. Борьбу против такого рода элементов братские партии рассматривают как важное условие укрепления своих рядов. Таким образом, даже эти примеры — а их можно было бы умножить —

свидетельствуют о том, что борьба против ревизионизма и национализма остается важной задачей коммунистических партий»*.

Критика ревизионизма в эстетике — составная, неотъемлемая часть борьбы против буржуазной идеологии.

Так мы шли...

Три с половиной миллиона километров фронтовой кинохроники было отснято за четыре года Великой Отечественной. 243 кинооператора ушли на фронт; 43 из них не вернулись — каждый шестой.

А сколько еще ушло от нас за последние четверть века...

А между тем свидетельства очевидца ничем не заменишь. И потому, что половина населения земли сегодня — люди моложе тридцати. Значит войны они не видели, войну знают только по рассказам старших.

Воспоминания документалистов-фронтовиков И. Гольдштейна, Р. Григорьева, Е. Ефимова, А. Казначеева, К. Кутуб-Заде, Н. Киселева, А. Кричевского, И. Копалина, А. Лебедева, А. Левитана, Л. Мазрухо, В. Микоши, Я. Марченко, Б. Макасеева, Б. Маневича. В. Орлянкина, И. Посельского, М. Пойченко, О. Рейзман, А. Семина, В. Смородина, Э. Файка, И. Чикноверова, собранные Г. Цитриняком, составили своеобразную летопись воинских подвигов советских кинематографистов.

Фотографии к этому материалу подобраны и предоставлены редакции А. Лебедевым.

1941 год

Е. Ефимов (22 июня). В тот день с утра я и мой ассистент Володя Сущинский снимали памятные места в Пятигорске, связанные с жизнью М. Лермонтова. Проходивший мимо человек недоуменно посмотрел на нас и спросил, чем мы тут занимаемся? Началась война! Человек показался нам ненормальным, и к его словам мы отнеслись с недоверием... Но тревогу он в нас все же вселил. Мы быстро сложили аппаратуру и заторопились в город — узнать, что случилось? Шли молча. Володя только раз спросил: «А что, если это правда?.. Как вы думаете, студия отпустит меня на фронт?»

Сущинский той весной только что окончил ВГИК и сразу попал к нам на студию... Я не знал, что ответить, и только пожал плечами. Прошли еще немного, вдруг Володя остановился и твердо сказал: «Пустят, не пустят, а я все равно уйду».

К. Кутуб-заде (26 июня). Производя съемки в одном из московских госпиталей, я впервые почувствовал, что такое война, когда увидел, как молоденькому летчику ампутировали ногу. Вместе со мной был М. Посельский; когда он увидел это, ему стало плохо... Спустя четыре года Михаил Посельский снимал в Берлине уличные бои.

Оператор Е. Ефимов

* Л. И. Брежнев. Отчетный доклад Центрального Комитета КПСС XXIV съезду Коммунистической партии Советского Союза. М., Политиздат 1971, стр. 25.

А. Кричевский. Скоро мы все стали настоящими военными. Чтобы добыть хороший кадр, надо было прежде всего работать так, как работают только на войне. Потому что война — не одни атаки. Война — это огромный, нечеловеческий труд, это грязь непролазная, размытые дождем дороги под Тарнополем и Ржевом, ночлеги под открытым небом, бессонница...

В. Микоша (август). В Одессе меня направили на старинный трехтрубный крейсер «Коминтерн». Капитан сказал: «Наше дело — стрелять, ваше дело — снимать. Разберитесь в обстановке сами»...

Оператор К. Кутуб-заде в Берлине

Однажды откуда ни возьмись появились «юнкерсы» и стали пикировать прямо на крейсер. На корабле забили зенитки, все заволокло голубым дымом. Меня трясло... Потом раздался близкий взрыв, загорелся кусок палубы. Я никак не мог взять себя в руки — перезарядить камеру и начать снимать... Тут из клубов дыма с криками выскочили краснофлотцы, у одного — совершенно окровавленного — был выбит живот; он бежал и только кричал: «Братцы! Братцы! Братцы!» И, немного не добежав до меня, упал... Только тогда я пришел в себя — сунул камеру в мешок, быстро перезарядил ее и стал снимать. Это была моя первая боевая съемка.

А. Семин (октябрь). Оборонительные бои под Тулой, которые снимали Б. Небылицкий и я, его ассистент, были особенно упорными. Огромную энергию в мобилизации всех сил для отпора врагу проявил городской комитет обороны во главе с секретарем обкома партии В. Г. Жаворонковым, к которому мы часто обращались за советами. Город был почти окружен, но часть рабочих на прославленных оружейных заводах работала, давая вооружение и боеприпасы. Я хорошо запомнил кадры: оружейники — отец и сын, закрывали свой дом и уходили на передовые позиции, которые приблизились к самому городу.

Оператор А. Кричевский снимает бой морского десанта в Крыму

Это запомнилось, потому что на моих глазах вчерашний рабочий становился воином. Враг так и не смог взять город.

Б. Макасеев. Однажды вечером директор ЦСДФ Иоселевич спросил меня: «Пленка есть?» — «Есть». — «Вот тебе машина и сопровождающий. Поезжай».

Было уже совсем темно, когда мы прибыли на подмосковный аэродром. Командир соединения рассказал, что наши посадили немецкий бомбардировщик: истребители отсекли его от группы «юнкерсов», летевших бомбить Москву, заставили сбросить весь груз бомб на нейтральной территории и приземлиться. Весь экипаж попал в плен и, что было очень важно, неповрежденным остался бомбардировщик последнего образца. Экипаж само-

лета оказался одной семьей: отец, сыновья, дочь и муж дочери; женщина была штурманом. В штабе авиачасти вели они себя довольно вызывающе, возмущались, что их «не по-военному» взяли в плен — без единого выстрела, и все кричали друг на друга: выясняли, кто виноват. Наши летчики, смеясь, говорили: «Тише! Тише, вы не дома!»

Я. Марченко — Р. Григорьеву (письмо от 8 октября). Ты можешь себе представить мое состояние: идет танк, облепленный весь пехотой, а буквально за кадром, в двух метрах, разрываются подряд три перелетных снаряда. Осколки над головой просвистели, а что пользы? На пленку это не попало... Ну как ты думаешь, не обидно?

А. Левитан (28 ноября). Когда мы вошли в Ростов, приходилось снимать горькие кадры: фашисты разрушили город, зверски расправились с людьми — мужчин, женщин, стариков, детей выводили из домов и расстреливали прямо на улице. Дома сжигали.

Е. Ефимов (середина декабря). После освобождения Тихвина в горевшем подвале и во дворе монастыря бойцы обнаружили трупы наших воинов. Были они раздеты до пояса, на груди и спине вырезаны звезды. Я попросил командование и местные власти создать авторитетную комиссию, включив в нее военных медиков, и снял ее работу: осмотр погибших, составление и подписание акта...

1942 год

А. Лебедев (январь). Понеся незадолго перед тем поражение под Тихвином, немцы сумели укрепиться на берегах Волхова. Вместе с Б. Буртом я снимал форсирование реки. Берег, на котором закрепился противник,— совершенно отлогий, никаких укрытий на нем нет; к тому же Волхов замерз и покрыт снегом. В общем, спрятаться негде. И вот картина, которую я не могу забыть: идет лавина наших солдат в атаку — по реке, по отлогому берегу, а ты, снимая панорамой, видишь, как один упал, другой упал, третий... Кто-то поднялся, потом снова упал...

Когда на том берегу наши захватили деревушку, мы с Буртом отправились по их следу. Вечерело, мела поземка. Чтобы снег не занес тела убитых, чтобы после боя можно было их похоронить, около каждого втыкали в землю его винтовку. Представьте себе: огромное поле, на котором лежат погибшие, и около них стоят прикладами вверх винтовки. Дорогой ценой доставалась победа...

А. Семин (январь). После освобождения Калинина наше наступление продолжалось. Здесь мы уже встретили первых военнопленных: они сильно мерзли, кутались кто во что горазд, и вид у них был довольно жалкий. Видимо, после мощных ударов Советской Армии они начали кое-что понимать, потому что начали кричать: «Гитлер капут!»

Р. Григорьев (март). В репортаже В. Микоши, снятом в Севастополе, был такой незабываемый кадр: в дверном проеме сгоревшего магазина ветер колышет чудом сохранившуюся табличку, поворачивая ее то одной, то другой стороной — «Открыто»... «Закрыто»... «Открыто»... «Закрыто»...

Э. Файк (май). 153-ю дивизию, где я был бойцом, формировали под Куйбышевым, а в мае отправляли на фронт. Перед отъездом решили проверить, как обучен личный состав, и устроили маневры. Неожиданно приехал К. Е. Ворошилов, посмотрел наши учебные бои и сказал:

— Время тяжелое, люди очень нужны, но вы не подготовлены к отправке на фронт. Надо учиться воевать по-новому. Что у вас за окопы? На пол-лопаты, а в условиях современной войны нужны окопы на полный рост. Где остановился, вырой полный окоп, иначе — убьют.

Отправку дивизии задержали на месяц, и весь месяц несколько фронтовиков, которые приехали с К. Е. Ворошиловым и остались после его отъезда, учили нас воевать по-новому.

И. Гольдштейн (июль). Мы ехали с Б. Вакаром по степи близ Дона. Жара, дышать нечем. Идет эвакуация, гонят стадо коров. А корову доить надо — иначе погибнет. Но куда сливать молоко?.. И вот доярки начали сдаивать молоко на землю. Не люди, а выжженная, потрескавшаяся земля

пила молоко. Мы назвали этот сюжет: «Смотри, боец!»

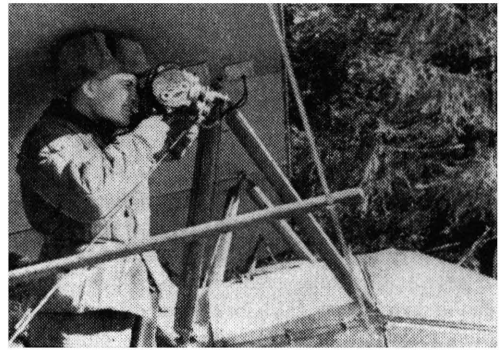
М. Пойченко (август). С Д. Шоломовичем мы добирались на передовую под Новороссийском и в одной станице попали на уникальный передний край: позиции разделяла одна улица — метров 30. Все было на виду, и каждый сантиметр простреливался... Вдруг видим: «фоккевульфы». Разворачиваются, пикируют и начинают бомбить... с в о и х. Первым опомнился Шоломович: отчаянно храбрый человек и весельчак, он вскочил на бруствер, стал танцевать, бросать вверх пилотку и кричать: «Давай по фрицам!.. Давай!..» Вслед за ним на бруствер выскочили наши солдаты и тоже стали кричать: «Давай!.. Давай-давай!..» Весь груз бомб самолеты высыпали на своих. И все время, пока они бомбили, наши танцевали на бруствере и кричали: «Давай-давай!»

В. Микоша и К. Ряшенцев под Севастополем

И. Гольдштейн (август). Наши войска отходили к Сталинграду. Мы приехали, когда город был еще целехонек. Помню, работали рестораны, а вечером танцплощадка была полным-полна девочек и мальчиков. Когда мы смотрели на них, слезы подступали к горлу: мы-то знали, что война неотвратимо надвигается на город, а значит и на них... Через неделю сотни самолетов со свастикой уже бомбили Сталинград.

Б. Маневич (декабрь). Я летел с самолетами-торпедоносцами, которые должны были пустить ко дну немецкие транспорты на подходе к Киркенесу. Самолет, в котором я находился, сбросил торпеду, взорвал транспорт, потом сделал круг, и я снял горящий корабль. В тот раз мы вернулись благополучно, но командир звена Федя Киселев — чудесный парень — погиб: его самолет подбили зенитки...

Когда мой материал проявили на ЦСДФ, в ОТК сказали: «Не пойдет: нет результатов полета». К счастью, при разговоре случайно присутствовал Сергей Урусевский, незадолго до того прилетевший с Северного флота.



Оператор А. Семин

Он схватил заполненный мной монтажный лист, пробежал его и сказал: «Так здесь же указан результат — горящий транспорт». «Все равно,— ответили ему,— даже если так, то на пленке транспорт «мягкий», не очень резкий, а должно быть все четко».

В ОТК существуют, конечно, свои законы, но Урусевский добился, что материал разрешили напечатать — условно. Потом эпизод много демонстрировался и у нас и за рубежом, а тогда, в 42-м, мне написали: «Очень интересно, но жаль, что атака торпедоносцев была снята в пасмурную погоду...» — как будто оператор, кроме съемок, должен делать еще

и погоду в морской авиации...

В. Орлянкин (декабрь). Пулеметчик Стародубцев оборудовал свой постоянный блиндаж в подвале разрушенного сталинградского здания метрах в семидесяти от немцев. Собирался я снять, как он воюет, как письмо домой пишет, и все не выходило. Но однажды я все-таки снял его во время боя: в блиндаже было темно, но из амбразуры свет доходил, и я снял Стародубцева силуэтом на стене: он строчит из пулемета, второй номер ему помогает. Потом выбрался из подвала, снимаю штурмовые группы в уличном бою и вдруг слышу: «Стародубцева убили!» Оглянулся: его уже несут на плащ-накидке. Идут во весь рост: там стена высокая, прикрывала... Хотел я снять, как Стародубцев пишет письмо домой. Не успел. Пришлось снимать похороны.

Отправил я материал в Москву, скоро вышел спецвыпуск «Смерть пулеметчика Стародубцева». Месяца через полтора приходит письмо: жена Стародубцева на очередном сеансе в кино, перед художественным фильмом, увидела на экране мужа: живого и мертвого. Через киномеханика узнала адрес студии, а на студии — номер моей полевой почты. И вот просит женщина: расскажите... Я написал: как жил Стародубцев, сколько фашистов побил, как героически погиб. И добавил: очень жалею, что мало снимал его. Эх, если б все знать заранее...

1943 год

В. Орлянкин (январь). Обычно блиндаж командующего армией — за несколько километров от передовой, но фашисты пронюхали, что В. И. Чуйков где-то поблизости. Они даже назначили награду за голову Василия Ивановича (это рассказал «язык», которого притащили разведчики) — отпуск с передовой в Германию. И какой отпуск — до конца войны!

За командармом охотились, даже засылали диверсантов... Ничего не вышло. Между тем В. И. Чуйков бывал не только на НП командиров дивизий, но и на НП комполка и комбата, подчас — на НП комроты, и тогда наблюдательный пункт командира роты становился НП командарма.

Однажды я снимал, как В. И. Чуйков вручал ордена ребятам, только что вышедшим из боя. А в 50 метрах стояли два полуразрушенных дома — там были фашисты.

И. Посельский (14 февраля). В Сталинград я прибыл на двенадцатый день после окончания Сталинградской битвы. Мы еще из иллюминаторов самолета увидели страшную картину: винтовки, автоматы, пулеметы и другая техника, убитые — все было перемешано на земле, и сама земля лежала израненная, изрытая, перепаханная войной. Приземлялись на каком-то временном аэродроме, за несколько минут до нас здесь же садился другой самолет — пробежав несколько метров по земле, он налетел на мину и взорвался... Мы прибыли снимать картину «Возрождение Сталинграда», но до возрождения, конечно, было еще очень далеко.

Перед нами лежал совершенно разбитый город, неживой, обугленный. Остатки обгорелых домов глядели пустыми проемами окон — без фрамуг, без переплетов, потому что все деревянное уничтожил огонь; в пустых проемах тоскливо выл ветер. Особенно запомнился вечер первого дня: ветер гремел уцелевшими жестяными вывесками, отставшими листами кровли и грохотал самими крышами, державшимися неизвестно на чем. Всю землю усеяли пули, как галька — морской берег. Город был заминирован; мы ходили гуськом, друг за другом, по протоптанным узким дорожкам.

Фашисты оставили массу мин-сюрпризов: в виде тюбиков губной помады, кусков мыла, мыльниц, пасхальных яиц, круглых коробочек разных цветов. Однажды я увидел, как женщина подняла с земли тюбик губной помады. Ей крикнули: «Что ты делаешь!» Она положила помаду на место и, едва успела отбежать, как раздался взрыв.

Сталинград вначале показался совершенно пустым, только через несколько дней мы разыскали среди развалин первых советских людей. Всего, как потом оказалось, в городе осталось шесть семей, почти одинаковых по составу: маленькие дети и кто-то из старших. Они упустили время, когда можно было

уехать, и опомнились, когда кругом уже полыхала война.

В городе находились еще несколько сот истощенных и изможденных пленных немцев — они хоронили своих убитых; пленных никто не охранял: теперь это было уже ненужно.

В универмаге, в подвале которого раньше находился штаб Паулюса, разместился полк, только что вышедший из боя и готовившийся опять уйти на фронт. Однажды туда прибежал маленький мальчик лет двенадцати, ростом с метр, не выше. Он сказал: «У меня все погибли, я хочу за всех отомстить!..» Долго думали-гадали, что делать; в конце концов решили: пусть будет сыном полка. Как-то старшина вынес из бани что-то маленькое в огромном мужском белье и огромной солдатской шинели; только потом я рассмотрел среди вороха одежды большие круглые глаза мальчика.

Солдаты только вышли из сражения и опять уходили в смертельный бой, казалось, поглощавший все силы; но у них все-таки хватило душевного тепла, чтобы отогреть малыша.

Я очень люблю финал «Баллады о солдате». Помните, Алеша Скворцов ехал на побывку домой, а успел только обнять и поцеловать мать. Это в кино. Но вот что я видел своими глазами: полк уходил на фронт, когда в город уже начали возвращаться первые жители. И представьте себе: полк уходит на фронт и вдруг на улице какая-то женщина узнает в одном из солдат сына. Мы сняли это: слезы, объятия... Но сын сразу же побежал за частью. То была мимолетная встреча, может быть, последняя в их жизни — кто знает...

Вообще в Сталинграде были необыкновенные встречи. Помню, через несколько дней после приезда я увидел женщину с чемоданом, идущую по площади Павших борцов. Она спросила: «Скажите, где здесь гостиница?» — «Какая гостиница?! Здесь никого и ничего нет!.. У вас есть знакомые в городе?» — «Никого. Но это и не важно — я приехала восстанавливать Сталинград».

Она оказалась учительницей и чуть ли не на второй день собрала детишек десять — с 1-го по 4-й класс — и стала их учить. Надо было видеть эту школу: разрушенное здание без крыши, без стен, без окон и дверей. Класс находился на втором или третьем этаже, и дети добирались до него по качающейся лестнице без перил.

На территории тракторного завода мы застали только одного человека — это был инженер, начальник цеха, каким-то чудом пробравшийся в Сталинград после победы. Он разбирал детали в родном цехе. Ходил

Режиссер И. Посельский со своей съемочной группой в Сталинграде

Оператор Я. Марченко

между бывшими станками по бывшему цеху и в этих поломанных, искореженных деталях уже провидел начало возрождения завода...

Б. Макасеев (февраль). Мы — В. Беляев, М. Глидер, Г. Харламов, Маша Сухова, которая в то время была моим ассистентом, и я — находились у белорусских партизан и снимали фильм «Народные мстители». Диверсии на железной дороге обычно производились ночью, когда чувствительность пленки работать не позволяла. Поэтому мы просили партизан по возможности «работать» до наступления темноты или на рассвете. Но одно дело просьба, другое — график работы железнодорожного транспорта: если нужный поезд пройдет ночью, то он полетит под откос ночью, ждать нас не будет. Однако иногда везло и кинооператорам. Например: взорваны и горят нефтехранилища, пылают станционные постройки и на этом «горящем» фоне вдобавок взрывается еще и немецкий эшелон. Снимать было наслаждением...

А. Семин (февраль). Случилось это южнее Калинина, под Белым. Ночью немцы поспешно отступили; линию обороны, которую они занимали, наши войска прошли на рассвете, а утром мы бросились догонять своих. На полуторке ехали оператор Малик Каюмов, писатель Василий Ильенков, еще корреспондент из Ленинграда, фамилия которого забылась, молодой капитан из политотдела и я. В одном месте машина застряла, все вылезли, вытолкнули полуторку, затем опять погрузились в кузов, а мы с капитаном прошли немного дальше, поднялись на пригорок и стали размахивать руками, показывая, куда ехать.

Машина тронулась и вдруг на наших глазах буквально взлетела на воздух. Взрывная волна и нас сбила с ног; когда мы вскочили, я увидел, что люди, сидевшие в кузове, погребены под обломками полуторки. Запомнилось, как падали высоко подброшенные взрывом рулоны пленки, с каким-то фырканьем разматывавшиеся в воздухе.

Капитан вдруг закричал: «Я ничего не вижу!» У него на виске выступила капелька крови. Я сказал: «Посиди немножко — там мои товарищи...» «Хорошо»,— ответил он, и присел на какой-то валявшийся тут же ящик, а я побежал к машине.

Видимо, дело обстояло так: ночью, в мороз земля затвердела и заложенные мины не срабатывали, поэтому армия и смогла пройти по дороге... Но утром земля раскисла...

Я вытащил из-под обломков товарищей, все они были тяжело ранены. Оказалось, на противотанковую мину наехало правое заднее колесо, над которым сидел я. Каюмов сидел правым боком ко мне — ему в нескольких местах перебило правую ногу; корреспондент из Ленинграда сидел ко мне левым боком — ему перебило левую ногу; очень сильно контузило Ильенкова.

Я погрузил раненых на первую попавшуюся санитарную повозку и отправил в тыл. Тем временем шофер нашего грузовика, которого взрывом только выбросило из кабины, но не ранило, бегал вокруг и кричал: «Где моя шапка?!» — он был в шоке.

А капитана спасти не удалось: микроскопический осколок попал ему в висок; он скончался через несколько минут.

В. Смородин (5 июля). В первый день Курской битвы я снял уникальные кадры. На левом берегу Северного Донца был холм, а на самой вершине его — пулеметная точка в дзоте. Когда перед рассветом командир пулеметной роты пошел проверять посты, то увидел на ничейной земле, перед холмом, сотни переправившихся через реку немцев (как потом оказалось, Гессенский гренадерский полк). Он застал поразительную картину: все они стали на колени и молились, чтобы бог даровал им победу. Командир пульроты не растерялся, вбежал в дзот и стал за станковый пулемет как раз в тот момент, когда гессенцы, помолившись, бросились в атаку. «Максим» скосил всех...

В. Орлянкин (23 августа). Я полз к харьковскому авиазаводу вместе со старшиной — семеро бойцов его роты в составе первой штурмовой группы уже ворвались в крайний цех,— доползли мы до цеха и увидели: только один боец отстреливается, а шестеро убиты. Старшина подбегал к каждому из погибших, гладил по лицу, тормошил:

«Ваня!.. Василий!.. Сережа!..» — и плакал навзрыд...

И. Гольдштейн (август). Я работал тогда в паре с Михаилом Капкиным — впоследствии он погиб, подорвавшись на мине. Дело было в Донбассе. Однажды пришли мы в штаб части и встретили хлопцев, вернувшихся из разведки. «Там никого немае...» — говорят. «Як так — «никого немае»?! Где — «никого немае»?!» — «В Лисичанске. Мы зараз там булы. Никого немае...»

Оказалось, опасаясь окружения, немецкие части ночью оставили Лисичанск. А наши догоняли врага и тоже обошли городок. Короче, мы с Мишей Капкиным были первыми представителями Красной Армии, появившимися в Лисичанске.

Вначале на улицах было пусто, потом начали появляться жители. Крики радости, слезы. Нас целуют, обнимают, качают, тащат куда-то. И вот эти-то волнующие моменты мы снять не смогли — так нас затормошили.

Мы тогда снимали для фильма «Битва за нашу Советскую Украину», режиссером которого был А. Довженко. Когда вскоре в Москве я рассказал Александру Петровичу, что происходило в Лисичанске, он воскликнул: «Что вы сделали? Вы должны были снимать Капкина, а Капкин — вас! Вот это был бы эпизод!»

Е. Ефимов (сентябрь). Под Харьковом, около тракторного завода, Чрезвычайная комиссия по расследованию злодеяний захватчиков вскрывала огромный ров в Ребровой балке, где было погребено около 25 тысяч мирных советских граждан, расстрелянных гитлеровцами, и среди них — тысячи детей. Хотя многие из нас и до этого уже видели зверства фашистов в других городах, братская могила около тракторного потрясла всех. Выяснилось, что людей ставили на краю рва и расстреливали из пулеметов; все новые и новые жертвы ставились на край рва — и снова стучал пулемет... Трупы были навалены, кажется, в шесть рядов. Не все погибшие имели огнестрельные ранения: некоторые, спасаясь от пуль, валились в ров и умирали, задохнувшись под грудой тел. Уничтожение шло методично и хладнокровно.

Начальник фронтовой киногруппы Р. Григорьев (в центре) с операторами А. Рубановичем, С. Гусевым, А. Фроловым

Оператор А. Левитан

Л. Мазрухо (сентябрь). Меня разбудили и повезли в штаб фронта. Ехали всю ночь и к утру добрались до станицы, километров в 60-ти от Краснодара. В штабе мне показали, куда надо идти; туда я и отправился. Вошел — и остолбенел.

Представьте себе буерак метров 5—6 ши-

риной, по краям которого связали кустарник; получился зеленый грот. На земляном полу были установлены школьные парты, явно для учеников начальных классов, а сидели за ними полковники и генералы, у которых колени упирались в подбородки. Перед каждым — на парте или на коленях — лежал планшет с картой. Все они с очень напряженными лицами слушали маршала Г. К. Жукова, который стоя что-то говорил. Когда я вошел, маршал прервал объяснения и сказал: «Я пригласил кинооператора сюда перед наступлением. Будут сняты все. Но если вы будете плохо воевать, то пленка пойдет...»— и он точно указал, куда в этом случае пойдет пленка.

Он говорил совершенно серьезно. Я понял, что маршал пригласил меня потому, что считал сам факт съемки перед боем огромным моральным стимулом. Потом Г. К. Жуков спросил генералов и офицеров: «Вы видели ленту «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой»? Помню, меня поразило, что военный человек сказал «ленту». Все молчали. Маршал опять спросил: «Я вас спрашиваю: кто-нибудь видел эту кинокартину?» Раздались нестройные голоса: мол, обстановка не та, времени не было — воевали. Тогда Г. К. Жуков сказал адъютанту: «Надо, чтобы в дни перед штурмом во всех соединениях посмотрели эту ленту,— он помолчал, словно что-то вспоминая, и добавил: — Она показала, как мы умеем воевать. Это замечательная кинокартина».

Перед началом съемки маршал спросил меня: «Ну, а как ты будешь нас снимать?» Я растерялся и предложил первое, что пришло в голову: «Хорошо, если бы развесили карту, а вы ставили бы по ней задачу». «Не очень свежее решение, тем более что карту вешать некуда. А если прикрепить к ветвям, она во время съемки обязательно упадет — такой опыт у нас уже есть...»

Но все же адъютанты натянули на зеленую изгородь карту, проделав в ней дырочки и протянув в них ветки. Маршал взял указку, подошел к карте, но только начал объяснять, как карта свалилась. Все сдержанно засмеялись, а Г. К. Жуков, не улыбнувшись, продолжал говорить...

Происходило это до начала нашего наступления, в ходе которого через несколько месяцев был форсирован Днепр и освобожден Киев.

М. Пойченко (16 сентября). Ровно в четыре часа утра дрогнула Цемесская бухта: наши начали артподготовку — били по заранее засеченным огневым точкам. На воде сразу загорелись дымовые шашки, ветер сносил дым к городу, а плес оставался чистым. Рванулись торпедные и сторожевые катера и «тюлькин флот» — рыбачьи шаланды с десантом. Хорошо «читались» в дыму вражеские прожектора и очереди трассирующих пуль, которыми немцы поливали десант.

...Новороссийск — мой родной город, там до войны жили сестра и мать. Сестра, я знал, успела эвакуироваться, мать — нет. Я понимал, что в городе, превращенном в руины, не смогли бы выжить и молодые, здоровые; где же было выжить моей старенькой матери. Встретить я ее не ожидал и пошел на то место, где стоял наш дом, чтобы поклониться хоть праху мамы. Пришел — и остолбенел: меня встретила мать. «Мама, как же так?! Я же сам стрелял по городу, штурмовики вас утюжили! Кто же тебя кормил, берег?!»

А. Кричевский (конец октября). Первоначально командующий фронтом генерал Н. Ф. Ватутин решил нанести главный удар южнее Киева из района Великого Букрина. В октябре наша ударная группировка дважды предпринимала попытку наступать, и оба раза неудачно. В конце концов по указанию Ставки Верховного Главнокомандования решающий удар был нанесен с другого плацдарма — лютежского. Но это потом, а вначале, после двух отбитых атак, на букринском плацдарме создалась очень тяжелая обстановка: наши войска и танки были отрезаны шквальным огнем; командование остро нуждалось в информации, но все посланные погибали.

Тогда И. В. Виноградов, начальник разведки фронта, приказал офицеру связи и шоферу своего «виллиса» побывать в наших отрезанных огнем частях, вернуться и доло-

жить обстановку. Офицер связи и шофер уехали, а я вбежал в блиндаж Виноградова, чтобы перезарядить камеру. Вбежал и увидел: Виноградов, один в блиндаже, стоит у стереотрубы и, думая, что никого нет, чуть не плача, говорит вслух: «Брат, что я натворил... Брат, куда я тебя послал... Брат, что я наделал...» Потом оказалось, что шофер — его старший брат. Это его он послал к нашим отрезанным огнем танкам...

А через час вернулись оба — офицер и шофер, живые и невредимые. Вы думаете, Виноградов кинулся на шею брату? Когда офицер связи докладывал обстановку, шофер стоял рядом, но начальник разведки на него даже не взглянул...

Заместитель начальника фронтовой киногруппы Э. Файк (первый слева) уточняет маршрут

В. Смородин (3 ноября). На рассвете началась мощная артиллерийская подготовка перед наступлением на Киев... Позже мы видели места, где окопались враги: все было перепахано, не осталось клочка земли, куда бы не попал снаряд. Именно там Григорий Могилевский снял знаменитый кадр: на пеньке сидит немецкий солдат, сошедший с ума во время нашей артподготовки. Там же мы сняли обшитую мехом немецкую походную сумку, из которой высовывалась голова живой курицы: фриц носил с собой «живой обед.»

Б. Макасеев (начало ноября). На рассвете в армии генерала Петрова на косе Чушка мы снимали артобстрел горы Митридат, а чуть позже — первый эшелон десанта. После ухода первого эшелона стало немного спокойнее, но все же немецкая авиация бомбила наши позиции. В один из налетов после очередного крика «ложись!» я и Пойченко бросились в одну из канав, а шофер машины, стоявшей в 5—7 метрах от нее, не успел лечь — осколком ему снесло череп...

Оператор А. Лебедев в освобожденном Будапеште

В. Смородин (6 ноября). В первые же часы после взятия Киева А. Довженко встретился с операторами и говорил, что и как нам надо снимать. Не все точно помнится, что говорил тогда Александр Петрович, но в памати осталось главное: «В огромном количестве фронтовой каждодневности снимайте прежде всего трудности, снимайте движение, а главное, снимайте человека... Снимайте труд воина, он окоп копает — и себя защищает, и врагов уничтожает, и всегда во всем трудится».

1944 год

В. Орлянкин (апрель). Р. Григорьев и я получили назначение в 1-ю Отдельную чехословацкую бригаду под командованием полковника Людвика Свободы. О командире бригады мы слышали и до того. Знали, например, что перед освобождением Киева, в боях за который участвовала чехословацкая бригада, Л. Свобода обратился к солдатам и офицерам с такими словами: «Сражайтесь

за Киев так, как вы стали бы сражаться за Прагу и Братиславу!»

...Знакомство мое с Л. Свободой имело неожиданное продолжение. После войны я работал в Ужгороде. Однажды смотрительница дома, где я жил, чешка по национальности, мать двоих детей, рассказала мне, что ее муж сражался в чехословацкой бригаде, а теперь она не знает, где он. Я написал министру обороны Чехословакии Л. Свободе, и он, Людвик Свобода, разыскал солдата — тот оказался живым и невредимым, приехал в Советский Союз и стал нашим гражданином.

О. Рейзман (5 мая). Немцы периодически проводили карательные операции против белорусских партизан. В начале мая, в преддверии летнего наступления Советской Армии, они даже оттянули в тыл части 3-й танковой армии и бросили их против отрядов народных мстителей. Партизаны оборонялись отчаянно, но кольцо сжималось, и в конце концов нас загнали в район железной дороги, где в лесу на одном квадратном километре собралось 80 тысяч человек — партизаны, дети, женщины, старики; а еще на том же «пятачке» сгрудились лошади, коровы, домашний скарб.

Мы понимали, что окружены. В тяжелых боях прошел день, но прорваться нам не удалось. Все же по мере возможности Маша Сухова и я снимали все, что могли.

А потом вдруг я увидела такое, что невозможно забыть: немцы спустили собак, и на нас помчались сотни овчарок. Тут уже было не до съемок. Помню, я стреляла по собакам, как все. И Маша стреляла из автомата. Это был шквальный огонь: ни одна овчарка не прорвалась, ни одна не вернулась к своим...

Вечером нас построили и сказали: «Или мы прорвемся сейчас, или все здесь останемся». Прорываться надо было через хорошо охраняемую дорогу. Немцы знали, что окружили партизан, и не могли не знать, что они будут прорываться. Поэтому, чтобы лучше видеть в темноте живые мишени, они зажгли две деревни. Вот между двумя горящими деревнями нам и надо было прорываться.

Что такое ночной прорыв? Считанные мгновения ураганного огня. И бег, что есть силы. Автоматчики разорвали кольцо окружения, и через образовавшуюся горловину метров в 200 большая часть партизан вырвалась. А Маша Сухова во время прорыва погибла...

В том лесу, откуда мы вырвались, еще долгое время спустя на деревьях виднелись кости: мирные жители забрались на деревья и спрятались в ветвях, думая, что уберегутся, но утром в лес вошли фашисты и перестреляли всех — тысячи людей.

А. Семин (начало июля). После 23 июня, когда началась операция «Багратион», наши войска продвигались в Белоруссии очень быстро — 3 июля был освобожден Минск. Мы с Маликом Каюмовым, который вернулся на фронт после ранения, справились у полковника, командира части, взята ли деревня — в нескольких километрах к западу. «Да-да, там давно наши»,— ответил он.

Мы начали пробираться к нашим по полю ржи. Я шел впереди, потому что лучше замечаю «усики» мин, внимательно смотрел себе под ноги... Вдруг заметил пулевые трассы, обернулся — вижу, Малик с криком валится на землю. Я подбежал, смотрю: он ранен в ногу двумя пулями навылет, причем, входные отверстия спереди... Ничего не понимаю: как это могло произойти, если деревня давно наша?

У Каюмова из ноги хлестала кровь, сапог еле удалось стянуть. Я сделал жгут из портянки, перетянул под коленом (за что потом получил нагоняй от врачей — надо было накладывать жгут выше колена) и потащил его на плащ-палатке обратно. В это время наша пехота пошла в атаку на ту самую деревню, про которую нам сказали, что она уже взята. И здесь я в первый раз в жизни — лицом к лицу — увидел человека, идущего в атаку.

Бежали молодые пехотинцы с искаженными напряжением и ненавистью лицами, палили из автоматов. Что было делать? Кричать: «Братцы! Свои! Не стреляйте!» — бесполезно: в тот момент мы были для них людьми, которые идут со стороны врага. В это мгновение ничто не могло дойти до их сознания... Не

знаю, как мне пришла в голову простая мысль, но она нас спасла: я встал во весь рост и заорал страшным русским матом. Цепь вздрогнула, молча обтекла нас и побежала дальше.

И. Копалин (30 августа). Однажды позвонил тогдашний директор ЦСДФ С. А. Герасимов и предложил мне срочно вылететь по важному заданию — как стало известно потом, речь шла о съемках, посвященных освобождению столицы Румынии.

...Приземлились мы в 200-х километрах от Бухареста и ночью выехали на «виллисе». Где-то горели деревни, где-то еще слышались орудийные выстрелы... Скоро мы нагнали наши колонны, двигавшиеся к городу. По пути, всюду, где мог, я узнавал, нет ли кинооператоров? Нигде не было. Я видел, какая масса войск, артиллерии, танков движется, какие предстоят события, и приходил в отчаяние: что может сделать один оператор Григорий Донец, прилетевший со мной? И вдруг почти на окраине Бухареста наш «виллис» перегоняет машину, в которой — я вижу — сидят три оператора: Кричевский, Микоша и Щекутьев!..

Население Бухареста встречало нас восторженно. Помню хотя бы такой эпизод. Я целый день ездил по Бухаресту. Жара страшная, хочется пить, а румынских денег у меня нет. Подхожу к киоску. Частник отказывает. Публика поняла, что я хочу пить, и не успел я опомниться, как мне натащили и апельсинов, и виноград, и какие-то другие фрукты... Всю машину завалили...

Задание было срочным. Несмотря на все трудности, операторы выполнили задание, и ночью я вернулся в Москву с отснятым материалом. Через два дня спецвыпуск об освобождении Бухареста уже демонстрировался на экранах.

В. Микоша (9 сентября). После освобождения Румынии мы с Кричевским раздобыли «оппель-капитан» с шофером-румыном по имени Ангел и отправились догонять наши части, которые шли на Софию. Но получилось так, что где-то мы обогнали их и оказались далеко впереди.

Операторы М. Пойченко (справа) и М. Лифшиц в Новороссийске

Режиссер И. Копалин (в центре) и оператор В. Доброницкий в Словакии

Р. Григорьев. В том же положении — впереди наших войск — оказался в районе Варны и Семен Стояновский. Толпа, увидев звезду на пилотке советского офицера, подняла его на руки и так несла несколько километров. Для Семена это было трагедией: он должен был снимать, а его качало... Но кадры получились отличные — Стояновский сумел самортизировать так, что на экране качка была почти незаметна.

В. Микоша. По дороге в Софию нас задержали увешанные пулеметными лентами

партизаны, которые вначале решили, что мы — отступающие немцы.

А. Кричевский. Особенно подозрителен казался Микоша: он, как всегда, был в форме морского офицера, на его фуражке сверкал «краб» — словом, людям, не встречавшим советских моряков, мундир Микоши мог и не внушить доверия.

В. Микоша. На нас направили автоматы, и я подумал: все, свой последний кадр я уже снял. Мы едва успели прокричать, что мы — советские. И тогда произошло то, что запомнилось навсегда: нас стали обнимать и целовать. Дальше мы ехали под охраной партизан.

А. Семин (сентябрь). Во время боев на территории Польши, под Сопотом я оказался на окраине какого-то городка. Впереди — на опушке леса, в метрах восьмистах — укрылись немецкие танки, по которым вели огонь наши батареи. Я решил снять танки и пополз вперед.

Вижу: деревце, около него два бойца. Я было пристроился тут, но потом заметил впереди, метрах в пяти, окопчик. Дополз туда, приготовил телевик. Только начал снимать танки, как позади раздался страшный скрежет — снаряд попал точно в дерево.

Это были страшные кадры, меня всего трясло.

А. Лебедев (конец декабря). Наше командование предложило окруженной в Будапеште немецкой группировке (там было 188 тысяч человек) гуманные условия капитуляции. Были высланы парламентеры, в том числе от 2-го украинского фронта — трое. О том, что они едут, предупреждали по радио. Кроме того, на кузове машины был укреплен белый флаг, а другим белым флагом размахивал переводчик, высунувшись из машины. Но когда по одной из центральных магистралей Будапешта автомобиль начал въезжать на пригорок, по нему прямой наводкой ударило орудие. Переводчик Л. Кузнецов был ранен, а парламентеры капитан Миклош Штейнмец и шофер Филимоненко убиты. Вместе с фотокорреспондентом Георгием Зельма я снимал окровавленные, распростертые на земле тела советских парламентеров. Так мы еще раз увидели звериный оскал фашизма.

О. Рейзман (конец декабря). Шли очень тяжелые бои в районе города Эстергом, к северу от Будапешта, где 25 декабря было завершено окружение будапештской группировки. Мы всегда знали: если видим батарею «Катюш», значит передний край далеко. А здесь, снимая их залпы, мы вдруг обнаружили, что находимся впереди переднего края — «Катюши» били прямой наводкой. Для тех, кто прошел фронт, эта деталь скажет о многом. Освобождение Венгрии доставалось нам дорогой ценой.

Помню, было много раненых. Они думают: раз женщина, значит, медсестра. «Сестрица, помоги!» — «Братишки, я ничего в этом деле не понимаю! У меня ничего нету — ни бинтов, ничего!» Что я могла для них сделать?..

1945 год

К. Кутуб-заде (11 января). Маршал И. С. Конев ехал на передовую. Впереди шли два танка, затем — два бронетранспортера с автоматчиками, «виллис» маршала и мы в своем «виллисе».

Приехали к Висле, на западном берегу которой, метрах в 500—600 от наших позиций, окопались немцы. Мы с Николаем Быковым, вскоре погибшим, снимали, как маршал И. С. Конев инспектировал части, идя в полный рост по брустверу. Мы успели снять по 150 метров, за это время убили двух человек из охраны маршала, но он не спрыгнул в траншею, даже не пригнулся — все так же шел в полный рост...

А. Казначеев (20 января). В ходе окружения восточно-прусской группировки кавалеристы генерала Н. С. Осликовского вышли к Балтике через какое-то село. Остались кадры, которые мы снимали вместе с Д. Шоломовичем: конники выскакивают на берег моря.

Потом пошли мы по селу и зашли в первый попавшийся домик. В комнате увидели детей, стариков, старух. Переводчик перевел то, что они сказали: «Только не отсылайте нас в Сибирь, лучше — в душегубку!» — знали уже про это «изобретение»..

И вот, представьте себе, среди этих маленьких детей я вдруг увидел как бы свою дочь... К горлу ком подкатил, я кинулся к девочке — и вдруг она меня обняла...

Вез я своей Наташке трофей — подобранную где-то куклу, которая говорила: «Мама... Папа...» Я крикнул переводчику: «Возьмем куклу!» Мы выбежали, с трудом отыскали в автомашине куклу, задыхаясь, прибежали назад, чтобы обрадовать ребенка...

Нет, девчушки уже не было: бабушка увела ее. Видно, терроризированная геббельсовской пропагандой, она испугалась за внучку. Так и не пришлось мне подарить куклу немецкой Наташке...

Операторы Б. Маневич (справа) и С. Урусевский (Северный фронт)

К. Кутуб-заде (28 января). Я попал в Освенцим на другой день после его освобождения. На плацу были горы трупов: перед уходом гитлеровцы согнали всех заключенных на плац и косили их из пулеметов. Когда я приехал, трупы еще не похоронили.

Там, в Освенциме, были чешки — бабушка и маленькая внучка. Бабушку убили на плацу, внучка осталась жива, потому что бабушка закрыла ее своим телом от пуль. Девочка стояла около бабушки, тянула ее за кофту и все не могла понять, отчего бабушка не встает.

Неожиданно мы увидели детей (как потом оказалось, их было 48) — на вид здоровых, упитанных, не стриженных, как все, наголо. Мне объяснили, что эти дети — близнецы, что есть даже тройняшки. В лагерь смерти их свозили специально: гитлеровцам требовалось пушечное мясо, и они хотели знать, почему рождаются двойни, чтобы уметь регулировать деторождаемость. Виднейшие врачи из крупнейших культурных центров Германии приезжали в Освенцим и проводили эксперименты на близнецах, после чего детей отправляли в кремационные печи.

Я снял этих ребятишек, когда они протягивали руки с вытатуированными на них шестизначными лагерными номерами. Кадры эти вошли в фильм «Лагерь смерти Освенцим» и демонстрировались в Нюрнберге.

Оператор В. Орлянкин в Сталинграде

О. Рейзман (февраль). Как-то наступила получасовая передышка в одном из уличных боев за Будапешт. Я ползком добралась до центральной площади и у музея решила снять двух артиллеристов. Гляжу и глазам своим не верю: два совершенно одинаковых человека. Оказывается — близнецы. Они одновременно форсировали Днепр, одновременно были ранены и оба в правую ногу, одновременно удостоены звания Героя Советского Союза. Сейчас, в минуту передышки, они курили, сидя друг к другу спиной.

Я сказала: «Ребята, вы хоть посмотрите

друг на друга, а я вас сниму: очень уж похожи». Один из них ответил, добродушно улыбаясь: «Знаете, за 27 лет он мне так надоел, этот братец, что я и смотреть на него не хочу»...

И. Чикноверов (17 марта). 6 марта гитлеровцы перешли в контрнаступление в районе озера Балатон и в ходе прорыва захватили в плен 27 работников штаба одного из корпусов, не успевших эвакуироваться. Над ними учинили зверскую расправу. Меня вызвал командующий 4-й гвардейской армией генерал Н. Д. Захватаев и приказал зафиксировать на кинопленке зверства фашистов.

Вот что я установил в ходе съемок.

27 наших солдат и офицеров, включая и девушек, палачи раздели догола (в Венгрии тогда стояли 28-градусные морозы), всем без исключения выжгли каленым железом глаза, а на груди — пятиконечные звезды. Мало того, проволокой прикручивали руки и ноги к танкам, и танки, разъезжаясь, разрывали живых людей. Так сделали со всеми советскими воинами, мужчинами и женщинами... Эти кадры потом демонстрировались на Нюрнбергском процессе.

Р. Григорьев (март). Освободив Венгрию, наши войска сражались уже на подступах к Австрии. В это время в нашу киногруппу прибыл бакинец Джаваншир Мамедов, и я направил его в стрелковый корпус генерала С. А. Козака. Мамедов давно добивался отправки на фронт и теперь, очевидно, решил «взять реванш», потому что через несколько дней меня вызвал командующий фронтом маршал Ф. И. Толбухин: «Что за безобразие! Мне звонил генерал Козак и жаловался, что ваш оператор вместе со всеми идет в атаку. Козак сказал: «Не хватало мне своих забот — теперь я еще должен отвечать за этого сумасшедшего!» — «Товарищ командующий фронтом, у оператора есть свои функции, как у каждого солдата...» — «Да, но оператор один!..»

Пока решался вопрос, «этот сумасшедший» успел несколько раз сходить в атаку и снять очень интересные кадры.

А. Семин (30 марта). Очень тяжелыми были бои в Данциге (Гданьске). Я забежал в пустой магазин, чтобы из окна снять уличный бой. Вдруг вижу: на подоконнике, спиной ко мне, уже стоит оператор в морской форме и снимает. Я узнал В. Микошу, не стал ему мешать и остался у двери. Неожиданно в помещение ворвался наш боец, закричал: «У, фашист, сволочь!» — и развернул автомат, чтобы очередью — слева направо — перерезать Микошу. Я едва успел ударить рукой по автомату снизу вверх — очередь прошла веером над головой оператора. Микоша обернулся и пришел в ужас: до бойца было метров десять, не больше; промахнуться он не мог, никак не мог. Я закричал автоматчику: «Что ты делаешь?!» — «Как что, товарищ капитан? Это фашист!»— «Какой фашист! Это советский морской офицер!» — «У немцев тоже темная форма... Я не знал, извините...»

«Микоша,— сказал я,— ты брось эти штучки: смени морскую форму на пехотную!» «Ничего, я верю в свою судьбу!».

Р. Григорьев (апрель). 13 апреля Вена была полностью освобождена советскими войсками, но 11-го еще шли кровопролитные уличные бои. Семен Стояновский и Иван Чикноверов, работавшие в паре, и я приехали на уже занятый нами берег Дуная (на другом берегу были немцы), чтобы на месте определить, что и как снимать.

И. Чикноверов. Мы пошли с группой, которая должна была в ходе уличных боев штурмовать дом в тупике. Планировали так: выкатить орудие, подавить огневые точки, а потом по левому и правому тротуарам улицы двумя группами броситься на штурм дома. Мы договорились, что Семен пойдет с правым отрядом, я — с левым.

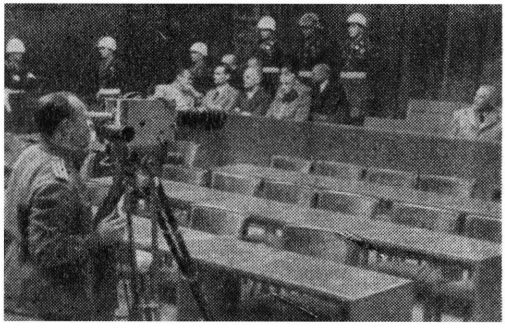
...Двумя группами рванулись в атаку, но советским артиллеристам, видимо, удалось подавить не все огневые точки, потому что немцы открыли шквальный огонь: били из пушек мелкого калибра, из пулеметов, из автоматов; из окон домов стреляли снайперы.

Положение было безвыходным. Чтобы укрыться от огня, я бросился головой вперед в витрину какого-то магазина, пробил стекло и упал на пол, но за те несколько секунд, что

я был в воздухе, меня ранило 7 раз: в плечо и бедро, перебило руку и обе ноги. Аппарат с наполовину снятой кассетой упал рядом со мной. Я успел разглядеть, что на улице среди убитых и раненых лежит Стояновский, он шевелился и значит был жив. Но в тот момент я ему ничем не мог помочь. Как потом оказалось, Семен лежал с перебитой рукой и тяжелым ранением в живот.

Через несколько минут другая наша часть штурмом взяла дом, один майор вытащил меня из магазина, а солдаты во главе с лейтенантом подобрали и вынесли Стояновского вместе с камерой. Моя камера осталась в магазине, позже майор принес ее мне.

Оператор Б. Макасеев снимает Нюрнбергский процесс



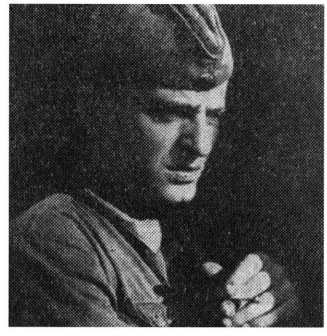
Р. Григорьев. Я вернулся, когда Стояновского и Чикноверова только что увезли на первой попавшейся военной машине в госпиталь на окраине Вены.

И. Чикноверов. Пока ехали, разговаривали. Семен сказал: «Вот... пришел конец... Я не дожил до дня победы...» Я его успокаивал: «Это только ранение. Выживем». — «Нет... Я, наверное, не выживу...»

Р. Григорьев. Командование сделало все для спасения жизни кинооператора: по распоряжению маршала Ф. И. Толбухина из Киева срочно доставили кровь нужной группы и произвели переливание. Вызвали главного хирурга фронта, и он сделал удачную операцию. Но после начался перитонит и общее заражение крови... Спасти Семена не удалось.

Э. Файк (середина апреля). Семен Стояновский умер, кажется, на восьмой день после ранения. Вена была уже освобождена, для Австрии наступил мир. В небольшом саду в центре города, против ратуши, есть могилы советских воинов, павших в боях за Вену; там решили похоронить и Семена.

...Звучали траурные мелодии военного оркестра, гроб несли на руках. По обеим сторонам улиц молча стояли венцы, мужчины снимали шляпы, женщины крестились. Никто не произносил ни слова.



Оператор И. Гольдштейн

Улица, по которой несли гроб, привела нас на центральную площадь, где сходятся шесть улиц. Вдруг наша девушка-регулировщица, увидев похоронную процессию, подняла флажок, и все движение замерло. Пока мы по дуге обходили площадь, регулировщица все поворачивалась к нам лицом и смотрела только на нас... Это невозможно вспомнить без слез, я и тогда плакал... Мне казалось: все остановилось, вся Вена воздает последние почести советскому герою-кинооператору...

Когда дней через десять мы приехали устанавливать памятник из черного мрамора

Оператор Л. Мазрухо в Германии

(сделали его очень быстро), то увидели на могиле живые цветы. Назавтра живые цветы появились опять. Дней через пять на могилу Стояновского приехал С. А. Герасимов (он был тогда директором ЦСДФ) — и вновь мы увидели живые цветы. Я спросил смотрительницу кладбища: «Кто приносит цветы?» — «Женщины, австрийки».

А. Левитан (16 апреля). Я присутствовал при начале грандиозного штурма Берлина — то было у Зееловских высот, километрах в 70-ти от столицы Германии. Уже на рассвете на высоты обрушился шквал артиллерийского огня, но много нам снять не удалось: огонь был таким плотным, что вскоре все заволокло дымом.

Мне поручили снять командный пункт и маршала Г. К. Жукова, который, надо сказать, очень терпимо отнесся к моему присутствию. Какое впечатление осталось у меня от этого человека?.. Колоссальная собранность и воля, железное спокойствие. Умение внушить силу и уверенность всем, кто с ним работает. Каждый, кто общался с Жуковым, получал от него огромный заряд бодрости.

О. Рейзман (27 апреля). На следующий день после освобождения Брно мы пошли на знаменитые заводы «Збройовка» и застали там много рабочих. Я спросила: «Все разрушено — зачем вы пришли?» — «Город освободили. Надо же приступать к работе»...

Прошло 25 лет. В качестве туристов оператор Ю. Егоров и я приехали в Брно и обнаружили очень интересную экспозицию «Взятие города Брно», которую чехи составили из кинокадров, разысканных в наших архивах. Там была такая надпись: «Герои, погибшие при освобождении Брно — Рейзманова, Пойченко, Деревянко и Прозоровский». Всех четверых избрали почетными гражданами города посмертно. Жители Брно не знали, что мы остались живы. А когда узнали, что Рейзман — это я, все цветы с клумб оборвали на букеты.

Е. Ефимов (2 мая). Только что в Берлине сдались последние гитлеровцы. Фотокорреспондент Целестина Клячко и я пробрались в район Тиргартена, где был самый большой зоопарк в Европе. Еще издали мы почувствовали тяжелый запах тлена, и в этом чаду добрались до зоопарка. Казалось, за четыре года войны такого навидались, что удивить нас ничем уже нельзя. И все-таки картина, открывшаяся перед нами, потрясала.

Вся территория была сплошь усеяна мертвыми птицами — голубями, утками, павлинами... Раскинув крылья, распластались красавцы фламинго; огромный черный страус висел на проволочной сетке... В вольерах лежали мертвые львы, тигры, волки, лисицы... Мы дошли до грота, и вдруг из глубины его вышла маленькая, страшно исхудавшая обезьяна; кожа на ней висела складками, она шаталась от голода — живой скелет. Но и это не все: обезьяна протягивала нам совсем крошечную, видимо, умиравшую от голода обезьянку — своего ребенка, как будто умоляла накормить ее...

Забыв обо всем на свете, мы бросились из парка, у первых попавшихся наших солдат раздобыли что-то съестное и сломя голову прибежали назад...

А. Левитан (8 мая). В 9 часов утра мы, несколько операторов киногруппы 1-го Белорусского фронта, прибыли на Темпельгофский аэродром, куда в полдень на американском самолете доставили немецкую делегацию, уполномоченную подписать безоговорочную капитуляцию Германии. Кейтель никак не мог

понять, что представляет армию, которая капитулировала: он все время пытался играть в великого маршала...

Н. Кисселев. Разыграться ему не дали: всю немецкую делегацию — человек пятнадцать — быстренько погрузили в автомашины и вручили тексты акта о капитуляции. Прямо здесь, на аэродроме, в машинах, они стали усердно изучать документ. Я открывал дверцы машин и снимал Кейтеля и других за этим занятием. Затем их повезли в Берлин, в район Карлсхорста.

А. Левитан. Подписание капитуляции должно было состояться в здании бывшей немецкой военно-инженерной школы. Мы приехали еще днем и распределили точки съемки (мне поручили наблюдение за немецкой делегацией), ждали, нервничали, не могли отлучиться ни на минуту из боязни пропустить начало, но церемония подписания все откладывалась.

Оператор М. Каюмов

Наконец в ноль часов двери распахнулись, вошли представители стран-союзниц и заняли свои места. Столы в зале были установлены буквой «Т», вверху которой расположилось союзное командование. За союзниками вошел целый корпус представителей советской и иностранной прессы; часть корреспондентов села по обеим сторонам основания «Т». Кому не хватило за столами места, остались стоять. Справа от «Т» была входная дверь и маленький столик немецкой делегации.

Жуков сказал: «Ввести немецкую делегацию!»

Л. Мазрухо. Все мы нацелили аппараты на дверь. Дверь открылась, первым появился Кейтель — с жезлом, с моноклем...

Н. Кисселев. Он щелкнул каблуками, сделал приветственный жест маршальским жезлом, как тамбур-мажор, притопнул ногой и чуть споткнулся...

Фронтовые кинооператоры и фотокорреспонденты под Керчью. Слева направо (нижний ряд): Л. Котляренко, А. Левитан, А. Казначеев; (верхний ряд): М. Альперт, С. Стояновский, Е. Халдей

А. Левитан. Надо сказать, что Жуков оказался не только выдающимся полководцем, но и великолепным режиссером: он не дал Кейтелю долго красоваться — едва тот сел, вставил моноколь в глаз и эффектно оперся на руку, Жуков сказал: «Я предлагаю, чтобы немецкая делегация подписала акт о безоговорочной капитуляции Германии вот там»,— и маршал указал пальцем на торец стола, за которым сидели главы делегаций союзников. Немцы подошли к указанному Жуковым месту, Кейтель сел и стал подписывать капитуляцию.

Л. Мазрухо. В этот момент какой-то

американский оператор рывком отбросил край серо-зеленого немецкого шинельного сукна, которым были покрыты столы, стал обеими ногами на стол и начал снимать. И тут — началось...

А. Левитан. Забыв про распределение обязанностей, про заранее установленные точки съемки, все ринулись поближе — туда, где ставилась последняя точка в истории Великой Отечественной войны.

Л. Мазрухо. Я видел, что Р. Кармен снимает, положив камеру, как на штатив, на плечо стоявшего впереди него генерала. Тот, опешив, воскликнул: «Вы с ума сошли!» Кармен, продолжая снимать, бросил: «Терпите, генерал: такое бывает раз в жизни!» И генерал покорно держал на плече камеру, пока у Кармена не кончилась кассета.

Оператор О. Рейзман среди белорусских партизан

А. Левитан. Я оказался впереди, снимал Кейтеля крупным планом, был очень доволен и в этот момент почувствовал, как кто-то настойчиво оттягивает меня назад. Я страшно возмущался, сопротивлялся, потом оглянулся и увидел Юлия Яковлевича Райзмана, режиссера фильма о взятии Берлина и руководителя всех съемок. Он отвел меня в сторону и сказал: «Боже мой, как вы все ничего не видите!..»

К тому времени Кейтель уже поставил свою подпись под текстом капитуляции, и ее стали подписывать представители союзников. Жуков сказал: «Немецкая делегация свободна». Немцы отошли и сели за свой столик. Все от них отвернулись, потому что они свое дело сделали, теперь свет прожекторов и все внимание операторов и корреспондентов были обращены только на союзников. А немцы сидели одни, никто ими больше не интересовался. И Юлий Яковлевич сказал: «Вы, пожалуйста снимите вот это. Вот это же очень важно...»

Я понял тогда, как важно, когда на такой событийной горячей съемке находится хоть один человек, который сохраняет способность хладнокровно ориентироваться в обстановке.

Операторы Б. Смородин (слева). Б. Шадронов и А. Софьин (Воронежский фронт)

Едва делегации союзников вышли (немцев удалили еще до того), как корреспонденты расхватали все, что было на столах: самопишущие ручки, карандаши, бумаги... Кармен унес, по-моему, чернильный прибор...

Л. Мазрухо. В ноль часов 43 минуты 9 мая закончилась процедура подписания акта о безоговорочной капитуляции Германии. И вскоре в соседнем зале состоялся банкет.

Никто уже не снимал: мы были в таком состоянии, когда не до съемок. Какая жалость! Остались бы бесценные, уникальные кадры: когда все, что называется, разошлись, в центр зала вышли Георгий Константинович Жуков и Андрей Януарьевич Вышинский

и сплясали русскую. Маршал пошел вприсядку и немного тяжеловато выделывал коленца, а вокруг него с платочком в руке вился седой генерал-дипломат. Это зрелище я не забуду до конца своих дней!..

А. К р и ч е в с к и й (8 мая). Я двигался на Прагу из района Брно вместе с 6-й танковой армией генерала А. Г. Кравченко (2-й Украинский фронт). По пути можно было наблюдать необычную картину: наши танки и мотопехота рвались к Праге по главной дороге, а в том же направлении по проселкам — метрах в ста от нас — двигались колонны отступающих немцев.

Иногда на ходу завязывались перестрелки, но танкистам было приказано не отвлекаться на подавление встречающихся по пути вражеских частей, потому что главной их задачей была помощь восставшим пражанам.

Я ехал в автомашине и, включив приемник, слышал, как девушка диктор умоляла помочь восставшей Праге. Она говорила, что идут бои за радиостанцию, что немцы уже на первом этаже, а она с микрофоном — на третьем, потом — на чердаке... Уже в три часа ночи 9 мая в город ворвались танкисты Д. Д. Лелюшенко и П. С. Рыбалко. Прага была спасена.

Прага встретила нас поистине всенародным ликованием.

А. Л е в и т а н (9 мая). Отгремели выстрелы. Первый комендант Берлина генерал Н. Э. Берзарин поехал осматривать город и взял с собой Ю. Райзмана и меня. Вот первое впечатление: фашистская империя закончила свое существование в р а з в а л и н а х, причем, символы поверженного могущества ощущались зрительно — разрушенные бомбежками дома, почти непроезжие улицы, сброшенные имперские орлы...

По огромному коридору имперской канцелярии мы дошли до комнаты с двумя латинскими буквами над дверью — инициалами Гитлера; это был кабинет бесноватого. Мы вошли.

Штукатурка с потолка обрушилась и лежала на полу, но все убранство кабинета осталось целым — даже знаменитый глобус, возле которого фюрер строил планы «мирового господства». Я сразу вспомнил гениальный эпизод из «Диктатора», когда Чарли Чаплин танцует с глобусом: «киноглобус» оказался двойником настоящего, стоявшего посредине кабинета на большой квадратной подставке.

Оператор И. Чикноверов снимает бой на Дунае

Оператор Н. Киселев

А. Кричевский (9 мая). Ночью я ехал на квартиру, которую отвели нам чешские товарищи. Вдруг на свет фар выскочила девушка в брюках и замахала рукой; мы остановились. «Я четыре дня не была дома,— сказала девушка.— Мама думает, что я убита. Умоляю вас, подвезите меня!»

Чешский язык близок украинскому, который я знаю; кроме того, не прошло зря и мое двухмесячное пребывание в Чехословакии. В общем, мы разговорились и девушка сказала: «Я диктор радио «Прага-один». Я чуть не закричал: «Это вы звали на помощь из осажденной радиостанции?!» — «Да, я...»

А через несколько дней я увидел эту мужественную девушку еще раз на торжествах в Праге. Одетая в очень яркий национальный словацкий костюм, она сидела на крыше легковой автомашины с микрофоном в руках — вела прямой репортаж...

Л. Мазрухо (10 июня). В 9 утра фотокорреспондент «Правды» Ф. Кислов и я вылетели во Франкфурт-на-Майне, где маршал Г. К. Жуков должен был вручить ордена Победы Эйзенхауэру и Монтгомери. Я взял с собой 600 метров пленки на маленьких бобышках и еще в самолете роздал по две бобышки ребятам из охраны, сказав так: «Пусть пленка будет у вас в левом и правом карманах. Я забираю из левого кармана чистую пленку и опускаю отснятую в правый карман». Забегая вперед, скажу, что ребята меня не подвели и их карманы на время съемки были в моем полном распоряжении.

...На столик, покрытый красной скатертью, положили два ордена Победы. Жуков и Эйзенхауэр стояли. Маршал надел очки (лицо у него сразу стало очень добрым и каким-то домашним) и стал читать текст Указа о награждении. Между тем я был почти в отчаянии: огромный в два этажа зал имел четыре окна, три из которых оказались темными, а четвертое — затянутым довольно непрозрачной белой шторой. Снимать можно было только у этого, четвертого окна, вручение же ордена происходило чуть ли не в центре зала...

Я подошел сбоку к Георгию Константиновичу и, когда он кончил читать текст Указа, вполголоса попросил: «Товарищ маршал, поближе к свету... Пожалуйста, поближе к свету». Жуков понимающе взглянул на меня и пошел к окну. Не знаю, как хватило у меня храбрости, но я взял Эйзенхауэра за руку и потянул вслед за маршалом. И он — должно быть, растерявшись от такого нахальства — покорно пошел за мной, а Жуков смотрел на нас и улыбался. Там, у окна, состоялось вручение ордена. Я снял церемонию награждения, потом крупным планом — усыпанный бриллиантами орден в руке Эйзенхауэра и показал знаком, что надо приложить орден к груди. Он совершенно растерянно приложил орден к груди — рядом с колодкой орденских планок, но тут вмешался Жуков: «Нет, это не награда за Тобрук или Эль-Аламейн, которую получал каждый, даже просто прошедший через город. Это орден полководческий, его надо носить над другими»,— и Георгий Константинович показал, где должен быть орден Победы.

А. Левитан (11 мая). Я еще оставался в Берлине. Неожиданно получаю от Ю. Я. Райзмана из Москвы телеграмму: еще раз основательней снять кабинет Гитлера и его глобус. Но, когда я приехал на место, глобуса в кабинете уже не оказалось, а во дворе бывшей рейхсканцелярии я застал такую картину: сидит наш солдат и кровельными ножницами вырезает из дюралевого глобуса кусок металла. «Для чего?» — спросил я.— «На память. Для портсигара...»

О. Рейзман (декабрь). Нас пригласили выступить в Доме кино на вечере. Я безумно волновалась. Вдруг вижу: рядом, за кулисами, стоит генерал — грудь в орденах — и тоже трясется — зуб на зуб не попадает.

Я спросила: «А вы-то что так волнуетесь?» Он говорит: «А вы знаете, кто я?» — «Нет».— «Я — генерал Родимцев. Сталинградец. Так вот: я в Сталинграде так не волновался, как перед этим выступлением...»

Прокатная жизнь фильма

В. Полтавцев

Жизнь фильма начинается лишь после его выпуска в прокат. Режиссер Джузеппе Де Сантис на дискуссии «Кино и зритель» в дни IV Московского кинофестиваля сказал: «Я бы изменил формулировку темы дискуссии, назвал бы ее «Кино — это зритель». Мне данное утверждение представляется в значительной степени справедливым.

Проблема показа фильмов так обширна, такое множество компонентов влияет на прокатную судьбу каждой ленты, что ее, эту проблему, невозможно исследовать в рамках одной статьи и даже серии выступлений. Рад буду, если эти заметки помогут хотя бы завязать разговор, который я с удовольствием впоследствии готов продолжить.

Реклама — это политика

Человек посетил кинотеатр: раз, другой, десятый. У него складываются симпатии, антипатии или рождается равнодушие к тому или иному фильму или жанру киноискусства. Так формируются привычки, вкусы, устойчивые стереотипы, от которых, в сущности, зависит кинопрокат. Обязанность прокатчиков — руководить формированием этих вкусов и привычек. Роль рекламы здесь трудно переоценить, ибо подавляющее большинство зрителей узнает о фильме именно через нее, а не посредством киноведческих трудов. Успех или неуспех картины у зрителя определяется тем, насколько квалифицированно подготовлен выпуск ее на экран. Когда зритель идет в театр драмы или музыкальной комедии, он знает, что его ждет, ибо труппа здесь постоянна, режиссеров немного, пьеса идет месяцы, а то и годы. Нередко публику привлекает новая работа известного певца, актера, музыканта. Проблема информированности здесь в значительной степени решена. В кино же, где фильмы выходят на экран десятками, где непрерывно появляются новые имена, зритель часто остается один на один со стремительным калейдоскопом картин, сменяющих друг друга. Поэтому не удивительно, что велика доля зрителей «всеядных», готовых смотреть любые фильмы. В то же время есть немало зрителей крайне осторожных: попав на картины, о которых они ничего не знали, случайно и «обжегшись» на них, такие зрители начинают осторожничать, «дуть на воду»!

Это тем обидней, что реклама накопила немалый опыт. Хотелось бы привести пример. В июне этого года мне довелось быть в Ярославле на премьере широкоформатного фильма «Русское поле». Прокатчики обратились в обком партии, который пригласил на премьеру передовиков сельского хозяйства области. Премьера стала событием большого общественного значения. Снимали её операторы местного телевидения, на ней были радиожурналисты. Фильм показали в полдень, а уже вечером телевидение и радио информировали о нем жителей города и области. Голубые экраны рассказали не только о самой премьере, но познакомили телезрителей с иллюстративными материалами к фильму. В 30-градусную жару, когда кинотеатры, как правило,

пустеют, фильм шел с аншлагом почти месяц. А ведь времени для организации рекламы было в обрез: ленту привезли в Ярославль за три дня до премьеры. Этот пример еще раз показывает, что инициатива, заинтересованное отношение к делу стоят многого.

Месяцем раньше неплохой фильм «Даурия» прошел в Москве при полупустых залах. Премьера его не освещалась ни радио, ни телевидением, реклама ограничилась объявлением в газете «Вечерняя Москва». Увы, этот случай куда типичней, чем первый. К сожалению, многие наши работники киносети и кинопроката не овладели еще в полной мере искусством вдумчивой рекламы каждого фильма для каждой аудитории конкретно, не умеют преподносить талантливые картины лучшим образом.

Правда, кое-что в этом направлении сделано. Московские кинотеатры, например, ведут широкую пропаганду лучших советских кинофильмов и уже перестали быть лишь местом демонстрации картин. Изучая интересы зрителей, стараясь продлить жизнь лучших советских картин на экране, работники кинотеатров стали инициаторами дифференцированного показа фильмов по жанрам. От 300 до 500 тысяч зрителей ежедневно принимают 115 кинотеатров Москвы. Большинство из них — кинотеатры общего экрана, но некоторые отведены для специализированного показа. Это кинотеатры детского, хроникально-документального, научно-популярного и мультипликационного фильма. Думается, что возможна и иная специализация, учитывающая жанровое разнообразие фильмофонда, ориентирующаяся на разные зрительские вкусы и пристрастия.

В результате ведущихся поисков создана новая форма показа фильмов — «кинотеатр в кинотеатре». Суть ее состоит в том, что в определенные дни на специальных сеансах показывают фильмы одного жанра. В Москве уже работают кинотеатры фильма историко-революционного; путешествий; сатирического и комедийного; музыкального; фантастики и приключений; спортивного.

Так, специальность жанрового кинотеатра «Прометей» — историко-революционные, исторические и биографические фильмы. Действует «Прометей» в кинотеатре «Художественный» уже пять лет. Его открытию предшествовала большая подготовительная работа. Был создан художественный совет во главе с народным артистом СССР режиссером Г. Л. Рошалем. Для предварительной информации была выпущена листовка, рассказывающая о задачах кинотеатра. Она оповещала будущего зрителя о том, что он не только увидит фильмы определенной темы, но и встретится с их героями — ветеранами Октябрьской революции, участниками гражданской и Великой Отечественной войн, познакомится с режиссерами, композиторами, актерами. «Вы,— обращалась к зрителю листовка, — сможете принять участие в обсуждениях фильмов, диспутах, творческих беседах. В фойе кинотеатра будут экспонироваться уникальные выставки». Так появился один из специализированных кинотеатров, связывающий зрителя и экран. Каждая программа здесь — результат творчества. Показы совмещаются с выступлениями творчески интересных людей. Кинотеатр стал местом запоминающихся встреч. Выступления искусствоведов и критиков не сводятся здесь к обыденной информационно-поучительной публицистике. Это, скорее, устные очерки и даже дискуссии о том или ином элементе фильма. Созданию определенного настроения помогает и оформление кинотеатра.

Сеансы «Прометея» разнообразны. Это и показ новых художественных фильмов, объединенных одной темой, и демонстрация давно полюбившихся зрителям историко-революционных лент. Воспитательное значение «Прометея», особенно для молодежи, трудно переоценить.

Много интересного можно рассказать и о других жанровых кинотеатрах, но ясно одно: опыт москвичей достоин изучения, распространения. Такие кинотеатры обретают сейчас постоянную прописку и в других городах. Причем инициативные кинофикаторы часто обогащают апробированные формы работы жанровых кинотеатров новыми. Во Владивостоке есть, например, кинотеатр «Океан»,

специализирующийся на музыкальных фильмах. Отрадно и то, что работники кинотеатра позаботились о большей части зрителей Владивостока — моряках, которые немало времени проводят в плавании. Поэтому фильмы здесь рекламируются задолго до их показа, а билет можно приобрести, как в театр — за несколько недель до демонстрации фильма. Результат — налицо: даже старые фильмы идут здесь с аншлагами.

К сожалению, ни кинофикаторы и прокатчики, ни киноведы и социологи не изучают, не учитывают и не обобщают отклики зрителей на работу жанровых кинотеатров. А ведь отмечая общую положительную реакцию посетителей кинотеатров, нельзя не отметить, что отношение к таким формам обслуживания различно у различных социальных и возрастных групп кинозрителей. Нет сомнения, что исследования эффективности предсеансовой работы могли бы значительно дополнить и улучшить деятельность жанровых кинотеатров.

За последние годы стали разнообразнее формы рекламы. Широкой популярностью пользуется, например, «Спутник кинозрителя», издаваемый 200-тысячным тиражом и обращенный к широкой аудитории. Получила распространение во многих областях РСФСР так называемая «кинопанорама». Раз в месяц накануне смены репертуара в фойе кинотеатров показывают фрагменты новых фильмов, а затем о них рассказывает кинокритик.

Современная техника помогает созданию новых видов рекламы. В Ленинграде, например, на площади Восстания вот уже несколько лет работает электротабло — большой световой экран с рекламными роликами о фильмах текущего репертуара. Такое же табло с цветным экраном будет установлено вскоре на проспекте Калинина.

Табло пока единицы, а нужны десятки. Но даже сотни их не дадут существенного эффекта, если работники проката и кинофикации не овладеют традиционными формами рекламы. Мы тратим на нее около 13 миллионов рублей в год, и эффект от этих вложений мог бы быть большим. Одна из причин — почти все фильмы рекламируются равномерно, по принципу: «всем сестрам по серьгам». А ведь среди них есть картины хорошие, средние и просто плохие. Всем нам следует задуматься над тем, чтобы реклама и затраты на нее соответствовали идейно-художественному уровню фильма. Между тем работнику проката, получившему информационный сборник «Новые фильмы», трудно понять, какой из них надо рекламировать более интенсивно, а какой — менее: всем уделил сборник по полторы полосы.

Хорошая реклама, привлекая внимание к достойным лентам, продлевает их экранную жизнь. Резервы тут огромны. В столичном Кинотеатре повторного фильма кинокартина «Папиросница из Моссельпрома» шла почти два месяца с аншлагами. Без особой рекламы. Сколько же замечательных картин из собрания Госфильмофонда с объявлением «Только у нас!», с продажей билетов за два месяца вперед можно бы было показать в кинотеатре! При таких формах проката 10—12 лент хватило бы на год.

Особенно остра проблема рекламы на селе. В городе фильм идет во многих кинотеатрах, и вы при желании «поймаете» его в том или ином месте. В деревне же один кинотеатр, да и работает он, как правило, 12 дней в месяц. А фильмов куда больше... Как же быть, если почти весь тираж печатной рекламы оседает в городе? А ведь есть районный радиоузел, районная газета, есть местная интеллигенция: инженеры, учителя, врачи. Но мы мало используем эти каналы информации. А надо, чтобы киномеханик пришел в школу, попросил директора собрать учителей и сказал бы им: «Я получил такой-то фильм. Желательно, чтобы эту хорошую ленту посмотрели ваши ученики». «Беспроволочный телеграф» срабатывает на селе безотказно, и можно быть уверенным, что в кинотеатр вслед за учениками пойдут их родители.

Но для этого опять-таки надо обеспечивать работников сельской киносети объективной служебной информацией. Она должна поступать через издания, выпускаемые сравнительно небольшими тиражами, например, через сборник «Новые фильмы». Правильно ориен-

тируя сельских прокатчиков, сообщая им о достоинствах той или иной картины, мы тем самым ориентируем и широкие массы сельских зрителей.

Рекламирование фильмов, информация населения о лучших произведениях кинематографа, художественного, научно-популярного или документального, далеко выходит за границы интересов проката. Это — вопрос политический. Какую ленту смотреть обязательно, какую — «при случае» или не смотреть вовсе — такая проблема встает перед зрителем с остротой большей, чем при выборе книги, журнальной или газетной статьи. Книга будет в библиотеке всегда, фильм покинет экран через неделю. К тому же выбор книги или статьи отнимает минуты, а на плохой фильм вы затратите несколько часов, которые иногда выкроены с немалыми трудностями.

Кстати, реклама фильма начинается с названия. Но до чего же иногда они унылы, однообразны и неопределенны. Опрос выявил, что название, например, «Москва — Генуя» вызвало у многих зрителей представление о путешествии. А ведь когда фильм продали за границу, то там, в зарубежном прокате, его назвали куда выразительней — «Битва во фраках».

Иногда выходят косяком фильмы, разные по содержанию, но названные почти одинаково: «Все начинается с дороги», «Дорога в завтрашний день», «Дорога в небо» и т. д.

Считаю, что мы должны взять пример с зарубежных студий, где названия фильмам дают специалисты этого дела.

Хотелось бы подчеркнуть, что успех фильму создает не только реклама, но и неразрывно связанное с ней обслуживание в кинотеатрах. Можно прочитать броский плакат, посмотреть рекламный ролик, но если вы не можете по пути купить предварительно билет, если вы звоните в кинотеатр, чтобы узнать, на каком сеансе идет нужный вам фильм, а администратор дает вам путаные сведения — действенность рекламы падает. «Театр начинается с вешалки» — фильм начинается с кассового зала.

Достоин распространения опыт предсеансового обслуживания москвичей. Я об этом уже говорил и хочу повторить снова. В 30 кинотеатрах столицы установлены автоответчики. Раньше зрителю трудно было дозвониться до кинотеатра. Один зритель наводит справку минуту, другой — три. Администратор давал справку не всегда квалифицированно и полно. Теперь исчерпывающая информация записана на магнитофонную пленку и получают ее за считанные секунды. Свыше 60 столичных кинотеатров ввели абонемент на 4 посещения. Владелец абонемента не теряет время на приобретение билета. Особенно ощущаешь как это важно, если фильм «кассовый» и получить на него билет можно, только простояв два часа в очереди

В центре Москвы, в кинотеатре «Метрополь» работает касса, где можно приобрести билет в любой из 10 крупнейших столичных кинотеатров; раньше кассы начинали продажу билетов на вечерние сеансы с 12 часов дня, теперь с 8.30—9.00 на любой сеанс текущего дня.

Однако вот что поразительно и печально: многие москвичи, опять-таки из-за недостаточной рекламы, понятия не имеют об этих удобствах.

Как сложить репертуар?

Естественно желание иметь на экранах больше хороших картин и меньше плохих. Но и здесь есть свои закономерности. Статистика говорит, что сегодня примерно каждый шестой фильм собирает «кассовое» число зрителей, то есть 25—30 миллионов. Да не обидятся на меня творческие работники кино: таковы цифры многих лет. Каждый шестой, только шестой. Значит, чтобы в течение года обеспечивать плановую заполняемость залов и постоянно поддерживать зрительский интерес, нужно иметь в прокате 40—50 безусловно хороших новых произведений, исходя из того, что ленты меняют еженедельно.

Цифра эта подсказана практикой, учитывает фильмовую емкость всех экранов страны и ту долю проката, что приходится на показ новых картин в течение года. Имей мы такое

количество хороших картин ежегодно, можно было бы обеспечить на наших экранах главное место лучшим произведениям отечественного киноискусства.

Но коль скоро их нет? Я реалист и не собираюсь призывать делать ежегодно 250—300 фильмов. Понимаю я, что и шедевры не рождаются каждый день. Но все же и творческие работники кино должны относиться с большей требовательностью к себе, ибо зритель реагирует на неинтересные фильмы довольно четко — он их просто не смотрит. Поэтому нам, прокатчикам, хотелось бы, чтобы фильмопроизводство «выдавало» не каждый шестой, а каждый третий фильм, обладающий высокими идейно-художественными и в то же время «кассовыми» качествами. Иные, правда, считают «кассовость» фильма чуть ли не показателем его неполноценности. Но тут я хотел бы привести слова режиссера Эльдара Рязанова: «Когда говорят «коммерческий фильм», имеют в виду, как правило, картину, собирающую много зрителей, дающую большой сбор и при этом картину бездумную, чисто развлекательную, не ставящую крупных проблем. Какого-нибудь «Тарзана». Но вот перед нами «Чапаев», «Девять дней одного года», «Летят журавли», фильмы Чаплина. В этих фильмах сочетается и новое слово в искусстве и огромный зрительский успех. Их можно назвать одновременно и коммерческими фильмами и новаторскими».

Увы, мы не всегда имеем необходимое количество хороших лент. И начинаются трудности. Резерва картин тоже нет — мы лишены возможности строить программу продуманно, тематически разнообразно. К тому же добавляется нечеткое планирование производства и выпуска фильмов. В результате в прокат попадает, скажем, сразу целая обойма детективно-приключенческих лент, как это случилось в январе-феврале 1972 года. Один за другим демонстрировались «Я следователь», «Дерзость», «Девушка из камеры № 25». В свое время также сгрудилось несколько фильмов о любви — «Про любовь», «Я его невеста», «Мама вышла замуж», «Влюбленные». Выяснилось, что при обилии «любовных» фильмов репертуар детских кинотеатров в это время формировать было не из чего.

Недостаточно четкое планирование на студиях и в организациях Госкино производства и выпуска фильмов приводит не только к сиюминутным потерям, но и к «девальвации» жанров, которую мы, прокатчики, чувствуем потом длительное время. Выйдет на экраны несколько фильмов, близких по жанру, и посещаемость даже лучших из них снижается. Допустим, формируя месячный репертуар июля, я говорю: «Мне нужно 20 картин: из них три комедии, одну лирическую картину, остальные — любых жанров. В июле многие отдыхают и в это время предпочтительно выпускать на экраны фильмы, если можно так сказать, отвечающие сезону. Но в июле у меня таких картин нет. Я получаю в июле «Даурию», которая осенью собрала бы в три раза больше зрителей и дала бы прибыль. И если детективы и «лирику» мне еще дают, то о трех комедиях я могу лишь мечтать.

Следовательно, прокат должен не просто получать 40—50 хороших фильмов в год. Нам важно, чтобы и выходили они на экраны в нужное время, а не когда попало или (как это часто бывает) все сразу в конце года, нам нужно, чтобы среди них было достаточно картин самых разнообразных жанров. Поэтому-то планирование производства картин по жанрам и сроки их выпуска следует продумывать более тщательно, чем это делается сейчас.

Тираж — не мираж!

Каждый год сжигается 800—1000 тонн пленки. Это не просто пленка, а копии фильмов. Возникает вопрос: «А не много ли мы печатаем копий?» Попытаемся разобраться в необходимости тех высоких тиражей, которые стали для нас привычными. Ведь копии иных фильмов не прокатывают на местах, они лежат без пользы на фильмобазах. В то же время копий других картин не хватает. Значит на вопрос, заданный выше, нельзя ответить однозначно. Прежде чем определять тираж копий, надо установить: хорош ли

фильм, и уж тогда выпускать его тем или иным тиражом. Сейчас определяется это довольно субъективно, поэтому неизбежны потери, идеологические и финансовые.

Бывает, что фильм хорош, но труден для восприятия. Поэтому его следует выпускать тиражом, достаточным для длительной демонстрации на ограниченном количестве экранов. Так в Москве в свое время картина «Обыкновенный фашизм» была получена в 40 копиях. Шесть копий из них Московская контора кинопроката оставила себе, а 34 копии попросту подарила в другие области России, рискуя получить взыскания. Шесть копий кочевали из района в район, из кинотеатра в кинотеатр. Когда наплыв зрителей в один кинотеатр прекращался, копию передавали в соседний. В итоге картину посмотрело в Москве 2 миллиона зрителей, то есть почти столько же, сколько фильм «Председатель». А ведь эти фильмы по трудности восприятия совершенно разные. Уверен, что если бы мы дали «Обыкновенный фашизм» сразу в 40 кинотеатрах, то обрекли бы картину на провал.

Думается, сначала следует выпускать фильм тиражом в 200—300 экземпляров и посмотреть, какова реакция зрителя. Если зритель голосует «за», то допечатать тираж. Тогда мы будем располагать нужными тиражами лучших фильмов и будем уверены, что копия, стоящая 200 рублей, соберет 10 тысяч рублей. В этом случае большой тираж оправдан.

Максимальный тираж получила эпопея «Освобождение». Каждый из пяти фильмов эпопеи просмотрело около 60 миллионов человек. В то же время неудачный фильм режиссера Салтыкова «И был вечер и было утро» отпечатали наибольшим тиражом. И что же? Просмотрели фильм лишь 10 миллионов. Творческая неудача может случиться у каждого автора, но заказывать копии произвольно — чересчур мало или чересчур много — мы не имеем права. Видимо, во всех республиках было бы полезно выделить контрольные кинотеатры, где в течение 3—4 дней определялась бы перспективность того или иного фильма.

Вопрос о тиражах картин может решаться и другими организационными мерами. Речь идет о некоторой перестройке и разделении функций кинопрокатных организаций и о создании межобластных фильмобаз типа библиотечных коллекторов. Они должны сосредоточивать у себя небольшие тиражи фильмов, пользующихся пониженным спросом, иметь ленты, рассчитанные на ограниченную аудиторию и поэтому напечатанные в небольшом количестве, а также иметь некоторое число копий всех старых картин, имеющихся в нашем фильмофонде, спрос на которые невысок и возникает от случая к случаю.

Тогда можно было бы точно определить необходимые тиражи кинокартин, печатая многие из них лишь для межобластных или межреспубликанских (коллекторного типа) кинопрокатных организаций, которые в свою очередь организовывали бы по графику или по заявкам последовательную передачу копий из одной области или республики в другую. Коллекторы должны иметь право не только снабжать фильмами кинотеатры, но и обмениваться ими между собой. Сейчас каждая контора — это замкнутое царство, работникам которой безразлично, что делается в другом хозяйстве. В межобластной конторе должна сосредоточиваться информация не только о том, какие фильмы есть в области, но и в каком они состоянии. Для удобства пользования информация в крупных конторах должна быть заложена в счетные машины.

Такая структура кинопроката заманчива во многих отношениях. Она дала бы возможность экономнее использовать ресурсы пленки, мощности кинокопировальных фабрик и емкости фильмохранилищ. Уменьшился бы объем хранимых фильмов на каждой рабочей оперативной фильмобазе, который сейчас так велик, что поиск на складах и техническая обработка лент становится слишком трудоемким делом. И, наконец, создалась бы возможность дифференцировать кинопрокатные организации по определенным функциональным признакам. Появляется, к примеру, фильм, обращенный к специальной

аудитории, предположим, по обводнению засушливых земель. Сейчас мы вынуждены печатать его в двухстах-трехстах экземплярах, чтобы он попал во все конторы кинопроката. При новой же организации может хватить и половины такого тиража. Сейчас «холостых» тиражей так много, что обсуждение предлагаемой системы, на наш взгляд, чрезвычайно своевременно.

По сельским дорогам

За десять последних лет не только почти в два раза выросла наша киносеть, не только увеличилось число киносеансов и сама посещаемость, но и доходы от кино в общем валовом исчислении возросли. Рентабельность же в то же время упала в два раза, особенно в сельской киносети. Это объясняется прежде всего тенденцией охватить кинофикацией самые мелкие населенные пункты. Мне кажется, что по причинам, о которых речь ниже, такая тенденция себя не оправдывает.

Наступило время коллективными усилиями определить новые более эффективные направления в кинофикации села. Выход, мне кажется, не в создании повсюду мелких кинотеатров, а в том, чтобы строить кинотеатры крупные, оснащенные передовой техникой, которые бы обслуживали не одно село, а ряд населенных пунктов. Телевидение распространяется нынче все шире, и кино в деревне сейчас не единственное зрелище. Думается, что колхознику гораздо приятней съездить за 10—20 километров в хороший широкоформатный кинотеатр, чем смотреть в своей деревне фильм на 16-ти миллиметровой пленке. Конечно, не всех сельских зрителей можно усадить в автобус и отвезти в районный центр. В горах кочуют чабаны, и пусть соберется на просмотр лишь пять таких зрителей, все равно кинопередвижка должна ехать в горы. Геологов, лесозаготовителей, изыскателей трасс, работающих в тайге, не повезешь в широкоформатный кинотеатр за сотни километров. А фильмы они смотреть хотят. В этих случаях фильм должен идти к зрителю, а не наоборот. Но для подавляющего большинства мелких населенных пунктов решение проблемы сельской кинофикации, думаю, в том, чтобы строить большие кинотеатры, куда сельские жители будут приезжать, чтобы насладиться полноценным зрелищем. Например, районный широкоформатный кинотеатр «Космос» города Шпола Черкасской области УССР с помощью районного комитета партии и председателей колхозов организовал регулярные выезды колхозников на коллективные сеансы.

Не снимая с обсуждения задачу улучшения организационно-технического обслуживания зрителей в сельском кинематографе, надо основательно продумать и вопрос материального стимулирования киномехаников, работающих в деревне: ведь из 160 тысяч установок страны 100 тысяч работают на селе. У нас немало сельских киномехаников энтузиастов своего дела, все силы вкладывающих в обслуживание населения. Многие из них награждены орденами и медалями. Это Алексей Егорович Алагызов из Горно-Алтайской области, Леонид Александрович Лебедев из Краснодарского края, Алексей Григорьевич Чепига из Одесской области, Душен Кодралиев из Казахстана, Клавдия Михайловна Гулис из Минской области и другие. В Таджикистане был создан прекрасный фильм «Кино» о памирском киномеханике Бойназаре Тирандозове. Те, кто видел картину, убедились — работа эта требует особого умения, такта, даже самоотверженности.

Но среди сельских киномехаников еще велика текучесть кадров. В массе своей сельские киномеханики сменяются дважды в год, а кое-где и чаще, подолгу работают лишь энтузиасты. Одна из причин заключается в том, что большинство сельских киномехаников сейчас не выполняет плановых заданий, а потому практически не получает никаких премий. Существующая премиальная система перестает служить стимулом к улучшению кинообслуживания населения. Чтобы выправить положение, надо более гибко распределять плановые задания между кинотеатрами, да и размещать кинотеатры надо более продуманно. А то ведь иногда в селе с населением в 1000 человек

два кинотеатра, а в селе, где жителей втрое больше — один захудалый клуб. Лишь при скрупулезном учете этого и многих других обстоятельств можно надеяться, что плановые задания будут выполняться, а киномеханики получат премии.

О материальном стимулировании

Много обстоятельств влияет на прокатную судьбу кинокартины. В счастливом случае, когда на экран пришла хорошая лента, нынешняя система материального и морального стимулирования работников киносети и кинопроката действует без ошибки. Однако такое бывает не часто. Демонстрируют, например, душещипательную «Королеву Шантеклер». Коллектив кинотеатра перевыполняет план и получает премию. А ведь особых похвал он не заслуживает, хотя задание по валовому сбору перевыполняет.

Нередко возникает иная ситуация. Демонстрируя хорошую, но не рассчитанную на легкий «кассовый» успех ленту, коллектив кинотеатра даже при изобретательной работе с фильмами может не выполнить плановое задание, и никаких премий коллективу в этом случае не видать.

Нечто подобное произошло, к примеру, с фильмом «Король Лир». Картина эта серьезная, не простая для восприятия. Но фильм-то хороший, нужный. Держать бы его на всех экранах как можно дольше. А экономика кинопрокатной системы требует другого: «Не выполняешь плана по сбору денег — снимай картину с экрана, подыскивай более подходящую для этих целей». Чаще всего в таком «конфликте» одерживает верх экономика. Да и как же ей не победить, если вся система материального и в определенной степени морального стимулирования построена на валовом сборе средств. Этот же показатель является решающим и при оценке результатов социалистического соревнования в киносети...

Сейчас, к примеру, годовой, квартальный и месячный валовой сбор в определенной заранее сумме записаны московскому кинотеатру «Родина» по бюджету Первомайского района. Управление кинофикации исполкома Моссовета не имеет права оперативно менять денежное задание по валу и вынуждено либо приспосабливать репертуар под план, либо плыть в этих вопросах по течению.

Другое дело, если бы вал был записан целиком в городской бюджет и не разукрупнялся по районам. Тогда управление кинофикации получило бы возможность в пределах одного месяца (зная месячный репертуар) связывать репертуарный план и план по сбору средств воедино. Аналогичные изменения можно было бы провести и в границах областей, краев и автономных республик.

Читатель вправе спросить, для чего такая оперативность киносети? Она нужна, чтобы создать льготные условия проката тем кинокартинам, которые их заслуживают и в них нуждаются. А тем кинотеатрам, которые работают на «верняковых боевиках», задание, наоборот, можно увеличить. Меня спросят, а какими критериями вы будете руководствоваться, увеличивая или уменьшая задания. Отвечу: теми категориями трудности или легкости проката, которые присвоены фильму при демонстрации в контрольных кинотеатрах, где одновременно решается и то, каким быть дополнительному тиражу копий. Бюджет района при этом не пострадал бы, ибо ему выделилась бы та же сумма из городского бюджета, какую он сейчас должен собрать со своих кинотеатров.

Сознаю: эти предложения, как и некоторые другие вопросы, затронутые выше, еще нуждаются в проверке и не у всех встретят поддержку. Но то, что вопросы эти назрели, что в существующую систему проката фильмов надо вносить поправки и улучшения, очевидно, наверное, для всех.

Значит настала пора для споров и открытой деловой дискуссии.

В том, чтобы дать для нее повод, и состояла моя задача.

искусство КИНО искусство

за рубежом

Экран, политика и заводной апельсин

Заметки о XXVI Каннском кинофестивале

Г. Капралов

Как бы ни относиться к западным международным кинофестивалям, памятуя, что на одних — выбор фильмов весьма тенденциозен, на других больше «пахнет» коммерцией, чем искусством, на третьих — подбор картин в значительной мере случаен, все же наиболее крупные из них так или иначе отражают состояние мирового киноэкрана и позволяют сделать некоторые обобщающие выводы. Тем более это справедливо по отношению к такому серьезному смотру, каким является каннский.

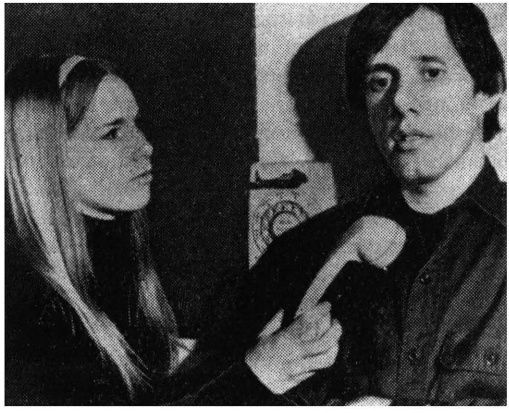
Конечно, Канн и в 1972 году не изменил своему буржуазному характеру. И фильмы, попавшие на его конкурсный экран, предварительно прошли соответствующий отбор не только с точки зрения их качества. Как мы увидим ниже, в ряде случаев, когда создавалась возможность выбора между произведением истинно прогрессивным, передовым и таким, который под бунтарским обличием оставался все же буржуазным, предпочтение отдавалось последнему.

И тем не менее каннская афиша мая 1972 года была составлена с известным учетом некоторых процессов, происходящих в кино Запада. Конкурсный экран был дополнен картинами, представленными на Неделе критики, Двухнедельнике режиссеров, Стране без мужчин (под такой интригующей вывеской показывали свои произведения женщины-режиссеры) и другими кинопрограммами, проходившими параллельно с главным смотром. Если сюда прибавить и кинорынок, то в общей сложности в Канне было более двухсотпятидесяти фильмов, которые в совокупности дали представительную, хотя и не исчерпывающую панораму западного кино. И поэтому можно с полным правом разговор о характерных процессах, происходящих сегодня в киноискусстве капиталистических стран, начать с анализа того материала, который предложил фестиваль. А мы позволим себе начать даже не с экрана Канна, а с его... набережной.

На первый взгляд за последние годы на набережной Круазетт, что протянулась вдоль морских пляжей и отелей небольшого французского южного городка Канн, ничего не изменилось: разве что прибавились две-три новых бетонно-стеклянных гостиницы, огромные красочные рекламы которых призывают туристов поспешить с заказами на комфортабельные номера. А эти туристы все также прогуливаются вдоль парапета Круазетт и

все также по вечерам толпятся у входа во Дворец фестивалей, чтобы поглазеть на прибывающих знаменитостей.

По-прежнему сотни фотографов выстраиваются в несколько рядов по ступеням мраморной лестницы, что ведет от входа к балкону и ложам, из которых смотрят фильмы члены жюри и те, кого здесь именуют «ведеттами». После демонстрации фильма «ведетты», а по-русски «звезды», медленно спускаются к выходу. При этом подпрыгивающие, приседающие, изгибающиеся фотографы кричат: «Джина! Джина!» или «Клаудия! Клаудия!», — и Джина или Клаудия послушно поворачиваются и еще раз посылают улыбку в ту сторону, откуда исходит вопль. По негласному кодексу «паблисити» не повернуться нельзя: ведь от этого зависит, как ты будешь выглядеть завтра на страницах «Фигаро», «Паэзе сера», «Нью-Йорк



«Посетители» (США). Режиссер Элиа Казан

таймс» или еще какой-нибудь газеты.

Да, пожалуй, все, как и было. Только менее пышно, и «звезды» как-то поредели, «пооблетели», что ли, с кинонебосвода. Зато заметно увеличилось число растрепанных юношей и девушек, так называемых хиппи, что группами по пять-шесть и более располагаются у моря, шатаются по городу. Исхудалые, оборванные (принципиально!) они не изменили своих костюмов и причесок, но некоторые из них избрали уже иной «модус вивенди». Прямо на панелях они расстилают огромные синие куски материи и раскладывают на них броши, ожерелья, кольца, браслеты, сделанные из металла с полудрагоценными или искусственными камнями. Эти камни они скупают у мальчишек прибрежных морских районов Франции, Италии и, главным образом, Испании, обрабатывают их примитивно и используют затем для изготовления сих предметов «бижутерии».

Итак, хиппи торгуют. По мелочам. Но торгуют! Вдумайтесь в этот факт: дети, отказавшиеся от буржуазного способа существования своих отцов, бросившие «вызов» этому способу существования, возвращаются на «круги своя». Правда, пока что не признавая этого на словах, предпочитая молча, как будто бы ничего не произошло, начинать свое «дело», свою некогда ненавистную им коммерцию...

Этих вот хиппи, «сверхреволюционных», ничем якобы не стесненных, радикально отрешившихся от своего буржуазного лона, а в действительности оставшихся в его недрах, напомнили мне и первые фильмы Канна-72: показанная вне конкурса в торжественный вечер открытия лента французского режиссера Клода Лелуша «Приключение — это приключение» и начавшая на следующий день так называемую Неделю критики картина американца Ральфа Бакши «Кот Фриц». На поверхности «левые», бунтарские, кричащие, вторгающиеся в область «злобы дня», они по своей сути — дети буржуазного кинематографа, исповедующего веру в бизнес, а отнюдь не в революцию.

«Приключение — это приключение» — фильм, в определенной мере весьма характерный для некоторых тенденций современного кино капиталистического Запада. Он представляет собой зрелый плод той его ветви, где коммерция, сохраняющая свою продукцию на определенном уровне искусства, а точнее сказать, ремесла, эксплуатирует отдельные черты фильмов, созданных в иных целях, с иной идейно-социальной установкой.

В кинокритике уже бытует термин «лелу-

«Дело Маттеи» (Италия). Режиссер Франческо Рози

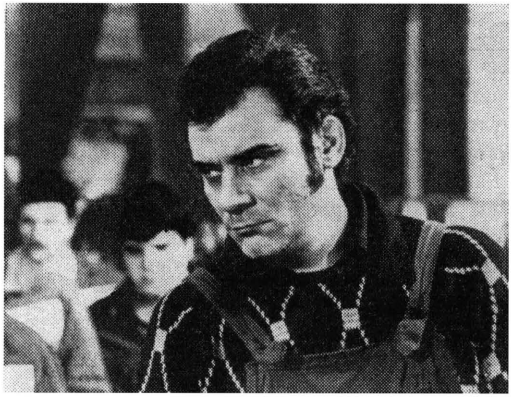
шизм». Им обозначается тот кинофеномен, который представлен прежде всего фильмами самого Лелуша. А картины этого режиссера, последовавшие за принесшим ему мировую славу фильмом «Мужчина и женщина», отличаются весьма искусной спекуляцией на общегуманистических вопросах, а также на актуальных политических проблемах века. С одной стороны, Лелуш, зная своего зрителя, предлагает ему «вечные» темы — любовь, смерть, мужчина, женщина, честность, благородство, препарируя их на уровне обывательского сознания, а с другой стороны, он бросает приманку современному «интеллектуалу», вводя в картину небольшие диалоги на темы недавних мировых политических акций, социологических споров, общественных волнений. Подобные введения, коллажи, «вклейки» прославают, простегивают фильмы «Жить, чтобы жить», «Жизнь, любовь, смерть», «Подонок».

«Приключение — это приключение» сделано по той же рецептуре. Здесь есть, кажется, весь «набор» политических новостей дня — национально-освободительные революции в Латинской Америке и Африке, борьба против неоколониализма, забастовочное движение, рост гангстеризма. Но все это подается, как на страницах полубульварных изданий, в смачном соусе развлекательности и расчетливой рекламы для «богатых путешественников».

Гангстеризм давно уже пропитывает все поры жизни буржуазного общества. Это обстоятельство и стало сюжетной пружиной фильма. Пятеро гангстеров, в ролях которых выступают Лино Вентура, Жак Брель и другие актеры, поначалу занимаются, так сказать, мелким разбоем. Например, мы присутствуем при сборке автомобилей на заводе. Орудующие здесь мошенники каждое второе колесо отправляют в канализационный люк, ловко открывая его крышку в ту самую секунду, когда к нему подкатывается пущенный умелой рукой очередной дар. Через несколько минут колесо по стоку промышленных вод попадает в реку, где его и вылавливает другая группа сообщников. Но особых доходов от этого ремесла, как видно, нет. И авантюристы продолжают поиск «золотых жил». Но, оказывается, что все «традиционные» промыслы, вроде ограблений банков, уже не дают прежнего эффекта. А в это время мир бурлит: повсюду проходят митинги, собрания и

демонстрации. Бастуют даже проститутки. И шефу банды приходит мысль, что наиболее прибыльный бизнес в наше время — это политика. Так начинается серия афер, совершающихся под флагом политических акций.

Похищается какой-то дипломат. За него потребован выкуп: освобождение политзаключенных и, в частности, руководителя партизанского движения одной из латиноамериканских стран. Арестованный освобожден, но благодарить героев преждевременно: они сообщают повстанческому лидеру, что «боролись» за него отнюдь не бескорыстно и требуют теперь уже от партизан немалую сумму, угрожая убить свою новую жертву. В то же время, поселив пленника в небольшом домике наверху какой-то горы, авантюристы продают его дипломатам соседних держав, которые хотят заранее вступить в контакт с будущим



«Рабочий класс идет в рай» (Италия). Режиссер Элио Петри. Лулу — Джан Мария Волонте

возможным лидером новой республики, и... полиции этой страны. С трех сторон к горе подъезжают машины с «клиентами». Гангстеры получают деньги и из укрытия наблюдают, как три группы «покупателей» вступают между собой в бой.

Партизанский лидер все же спасается и в конце концов сам ловит «освободителей», требуя теперь уже от них не только вернуть наворованное, но и сообщить номера их текущих счетов в швейцарских банках, чтобы списать в пользу партизан солидные суммы. При этом Лелуш изображает партизанского вождя как палача, который изощренными пытками добивается от гангстеров выполнения его требований.

Затем компания отправляется в Африку, где ее встречают как борцов за свободу народов: ведь общественности известно из специально организованной прессы дело с освобождением вождя партизан, но неизвестны последующие перипетии этой истории. Принимая незаслуженные почести, обедая с африканскими «лидерами», которые опять-таки изображены Лелушем в расчете на буржуазного обывателя, авантюристы планируют новые акции: похитить папу римского и заставить каждого католика внести за его освобождение один доллар; похитить ряд политических и общественных деятелей мира, в том числе... директора Каннского фестиваля Фавра Ле Бре. Последнее сообщается уже в титрах фильма. Это, так сказать, прощальная улыбка, переводящая все рассказанное в пародийный план.

Несомненно, картину Лелуша можно было бы рассматривать как кинопародию, если бы ее автор не шел той же дорогой, что и его герои. Ему, по сути дела, все равно: кто в действительности те люди, с которыми сталкиваются авантюристы, какие общественные силы представляют, за что сражаются. Подмечая тот факт, что в буржуазном мире спекулируют любыми ценностями, Лелуш в то же время сам становится на те же позиции торгашества. Тенденцию к все большей актуализации кинематографа, его непосредственному включению в социальные бури планеты он рассматривает опять же во вкусе буржуазного зрителя (как своеобразную моду). Своим новым произведением он свидетельствует со всей наглядностью, в каком направлении стремятся кинематографисты его типа использовать сложившуюся ситуацию, как умеют они оружие протеста сделать одним из колесиков машины бизнеса.

Где-то в параллель с Лелушем движется

«Молчание» (Япония). Режиссер Масахиро Синода

и Ральф Бакши, работающий в области рисованного мультипликационного фильма. Свою ленту «Кот Фриц» он сделал для взрослых, что и послужило, как пишет критик Франсуа Шевассю основным мотивом включения этой картины в программу Недели критики. Шевассю отмечает, что для западного мультипликационного кинематографа создание больших рисованных фильмов для взрослых — область почти нетронутая и что можно по пальцам одной руки пересчитать подобные художественные пробы.

В свою картину Ральф Бакши включил ряд политических мотивов, в частности, картины негритянских волнений в Гарлеме и кровавых полицейских расправ с непокорными. Здесь его лента связана с некоторыми произведениями так называемого «подпольного» американского кино. От него же Бакши заимствует и спекулятивное тяготение к грубой эротике, сексуальной вседозволенности. Многие кадры его ленты носят порнографический характер, и невозможно согласиться с тем же Шевассю, когда он призывает зрителей не переоценивать эти кадры в ущерб политическим. По-моему, в этом случае более прав критик журнала «Синема 72», который, заранее объявляя тартюфами всех, кто отважится упрекнуть фильм «Кот Фриц» в непристойности, вынужден все же признать, что политические мотивы выражены в нем весьма поверхностно и смутно.

Если, забегая вперед, сказать, что на закрытии фестиваля была вне конкурса показана новая картина Хичкока «Исступление» — о похождениях сексуального маньяка-убийцы, картина, на которой нам еще придется остановиться, то вырисовывается весьма характерное «обрамление» смотра. Его составили фильмы, которые, повторяем, на некоем уровне профессионализма выражают те же тенденции современного буржуазного кинематографа, что в потоке «массовой» стандартизированной кинопродукции выступают уже, так сказать, в оголенном, беспардонно наглом обличии политической демагогии, порнографии, проповеди насилия.

Однако надо отметить, что на экране фестиваля этой «стихии» был поставлен известный предел, хотя его лимиты заметно раздвинулись после, скажем, 1967 года, когда здесь разгорелся скандал по поводу слишком откровенных субтитров фильма «Улисс» по роману Джойса. То, что тогда шокировало зри-

телей и жюри в своем словесном выражении, сегодня получило права уже на прямой показ. И редкий фильм обходится теперь без сексуальных сцен, разыгрывающихся в постели, в автомобиле, на церковной колокольне, в ванне, на мусорной свалке и еще в десятках трудно предугадываемых мест, выбор которых подсказывает авторам их изобретательная по этой части фантазия. Как видно, тут сказывается диктат капиталистического кинорынка. Автору этих строк один из известных прогрессивных французских режиссеров Рене Клеман рассказывал, что прокатчики, когда им предлагается новый фильм, первым делом спрашивают: а сексуальные эпизоды есть, а сцена насилия? — и тут же теряют интерес к картине, если оказывается, что подобных кадров она не содержит. И вот, скажем мягко, «издержки» такой кинополитики капиталистического проката и можно было найти буквально в каждом втором фильме, представленном на фестивале.

В то же время в программе XXVI Каннского смотра было немало картин, достойных серьезного внимания, затрагивающих в той или иной мере острые социально-политические и нравственно-этические проблемы современности. Так, после спекулятивной ленты Лелуша следующий, первый день конкурса открыла картина американского режиссера Элиа Казана «Посетители». Этот построенный в форме традиционной психологической драмы фильм дает представление о том моральном климате, который создался в американском обществе в результате преступной войны во Вьетнаме.

В дом Билла Шмидта, недавнего участника войны во Вьетнаме, и Марты Вайн, живущих в незарегистрированном браке, приезжают на потрепанном автомобиле армейские приятели Билла Майк Никерсон и Тони Родригес. На войне они изнасиловали и убили молодую вьетнамку. Билл донес на них. Дело получило огласку, Майк и Тони были наказаны. Тони склонен забыть все, но Майк полагает, что должен отомстить, ибо не чувствует за собой вины и считает, что их «подвел» Билл.

Во время беседы, обеда, выпивки, вспоминая свои «подвиги», Майк и Тони все более возбуждаются. Их настроение подогревает ничего не подозревающий старый отец Марты, воевавший в годы второй мировой войны. Предаваясь воспоминаниям, приятели все более распаляются. Совместно со стариком они убивают собаку соседа Билла. Затем Майк, танцуя с Мартой, вызывающе обнимает ее. Билл не выдерживает. Начинается дикая драка, во время которой «посетители» зверски избивают молодого хозяина дома, затем насилуют Марту и уезжают. Билл и Марта остаются одни, в темноте, в молчании отчаяния и позора.

Картина Казана (сценарий написан его сыном Крисом и Ником Проферес) не касается политических причин войны, не поднимается до разоблачения истинной причины агрессии американского империализма, но она пронизана ощущением того, что там, во Вьетнаме, американские парни делали позорное, грязное дело. Они запятнаны невинной кровью. Они нравственно искалечены. Преступная война пробудила в них жестокость, убила человечность. Актеры Чико Мартинес (Тони) и Стив Райлсбак (Майк) открывают зрителю, что нравственный надлом, который произошел в сердцах героев, их озлобление и трудно скрываемое отчаяние вызваны тем, что они уже не могут быть такими, какими были до этой страшной войны. Они, в конечном счете, мстят не Биллу за его «предательство», а мстят в его лице всему обществу, что надругалось и над ними. Этот психологический «подтекст» ясно выявлен и режиссером и актерами. Так скромный по охвату жизненного материала и ограниченный в известной мере по своему социально-политическому горизонту фильм обретает определенный общественно-этический масштаб, обретает свое место в борьбе против преступлений, которые совершает американский империализм во Вьетнаме и которые неизбежно трагически сказываются и на жизни самого американского общества.

Если фильм «Посетители» — драма дегуманизации человека, трагедия смертельно раненой совести, которая переживает мучительные конвульсии, добивая самое себя, то другая американская лента — «Процесс девяти из Катонсвилля», представленная на Неделе кри-

«Мечи смерти» (Япония). Режиссер Тому Утида

тики под названием «Лучшие дни нашей жизни», — гордый голос чистой совести, смелая обвинительная речь людей, нашедших в себе силы встать в полный рост перед лицом подлого насилия.

«Лучшие дни нашей жизни» — экранизация пьесы Дэниэла Берригана (режиссер Гордон Давидсон). Фильм воспроизводит судебный процесс католических священников — братьев Берриган, которые совместно с семью единомышленниками 17 мая 1968 года в городе Катонсвилле штата Мериленд вынесли из местного отделения военного ведомства часть архивов, содержащих дела молодых рекрутов, которым предстояла отправка во Вьетнам, и публично сожгли эти архивы с помощью напалма.

В обращении к читателям пьесы Дэниэл Берриган пишет, в частности, о том психологическом состоянии, которое предшествовало мужественным действиям в Катонсвилле: «В течение недель и месяцев мы подвергались воздействию страха, который сковывал наши души. Но, овладев собою, мы пошли в наступление на этот страх и освободились от него огнем, зажженным в маленьком городке, расположенном далеко от Мериленда. Мы поняли, что не можем одновременно оставаться людьми и позволять этому страху владеть нами».

Всемирно известный актер Грегори Пек, финансировавший постановку фильма, подчеркивает: «Я считаю, что это произведение говорит не только о Вьетнаме, но и о других проблемах, с которыми мы сталкиваемся в США. Оно разоблачает без двусмысленностей и неясностей преступления, совершаемые в Африке и Южной Америке. Я думаю, что крик об опасности, брошенный братьями Берриган, должен быть услышан... Если же мы останемся глухими, то кто знает, что с нами может случиться».

Отвечая на вопросы судьи об обстоятельствах сожжения военных архивов в Катонсвилле, обвиняемые произносят в полном смысле этого слова политические речи. Они всякий раз начинают не с самого факта уничтожения мобилизационных досье, а с осмысления своего жизненного пути, приведшего их к такому

решению. Они говорят о чудовищной, преступной политике колониализма, о подавлении и истреблении целых народов методами расовой дискриминации, голода и войны, которые каждый из них наблюдал в Африке, странах Латинской Америки и Азии. Такой оборот дела раздражает судью, требующего, чтобы обвиняемые высказывались исключительно по частному факту, имевшему место в Катонсвилле. Но обвиняемые сами становятся судьями.

Тот день, когда им официально выносится обвинительный приговор, они считают лучшим днем своей жизни. Узаконенному праву человеконенавистничества они противопоставляют свой закон пробужденной человеческой совести...

О том, какие новые формы принимает борьба против американской агрессии во Вьетнаме, о гражданском долге, повелевающем каждому честному человеку встать на пути истребительного огня, о прозрении тех, кто поверил лживой империалистической пропаганде и хотя бы на время оказался в рядах оккупантов, о необходимости неотложных конкретных действий, чтобы остановить кровопролитие, поразному говорили еще два фильма с похожими названиями.

Один из них — документальный фильм «Зимний солдат» создан восемнадцатью борцами, чьи имена до времени остаются анонимными. Ими запечатлены на пленке показания американских солдат, собравшихся в Детройте в памятные дни 1971 года. Собравшихся, чтобы рассказать всему миру страшную правду, которая открылась им на обожженной вьетнамской земле, о преступлениях, что совершаются здесь под флагом США. Этот флаг они поднимают над собою, не отказываются от него, но они хотят, чтобы он не был больше запятнан кровью.

Мысль этих юношей, как и раздумья распрямившихся в Катонсвилле, идет от частных фактов к горизонтам современного мира. Показания дает один из американских индейцев. Он не может не сравнить то, что увидел во Вьетнаме, с тем страшным опытом, что пережил его народ в самих Соединенных Штатах. «Мой народ,—говорит индеец, и голос его прерывается, слезы навертываются на глаза,— получил обещание, что он будет спокойно жить на своей земле до тех пор, пока текут реки и растут деревья. Но что произошло? Посмотрите в лицо действительности: ведь реки могут перестать течь, и трава может перестать расти!»

Второй фильм — «Летние солдаты», художественный, создан в Японии режиссером Хироси Тесигахара. Он о тех, кто дезертировал из оккупационной американской армии во Вьетнаме и скрывается в Японии. Дезертировать, утверждает фильм, — это еще только самый первый шаг. Почему ты дезертировал? Почему принял именно такое решение? Что думаешь делать дальше?

Прогрессивные люди Японии, рабочие, служащие помогают скрываться бежавшим. Но о них нужно заботиться, их нужно кормить, одевать, дать им место для жилья. И тут возникают десятки больших и малых проблем. И долго ли могут сами молодые американцы мириться со своим положением опекаемых, живущих на чужой счет? Фильм исследует несколько житейских ситуаций, но ведет к более широким обобщениям. Недаром, прослеживая историю двух дезертиров, он перемежает ее образом третьего из них, бегущего куда-то. Беглец задыхается, теряет силы, дыхание его становится затрудненным, но он все бежит и бежит, зная, что должен обрести «второе дыхание», должен непременно достигнуть своей цели.

А японские друзья, доброжелательные, умные, требовательные, снова и снова спрашивают своих опекаемых: что же ты думаешь делать дальше? Путь бегства — это все же наилегчайший путь. Чтобы завоевать свое право жить под солнцем, надо не просто бежать, скрываться, таиться, надо сражаться, задуматься над причинами этой войны и встать рядом с теми, кто понял все и начал другой бой. Тот бой, где не надо прятаться, а надо смотреть в глаза врагу, чтобы разбить его...

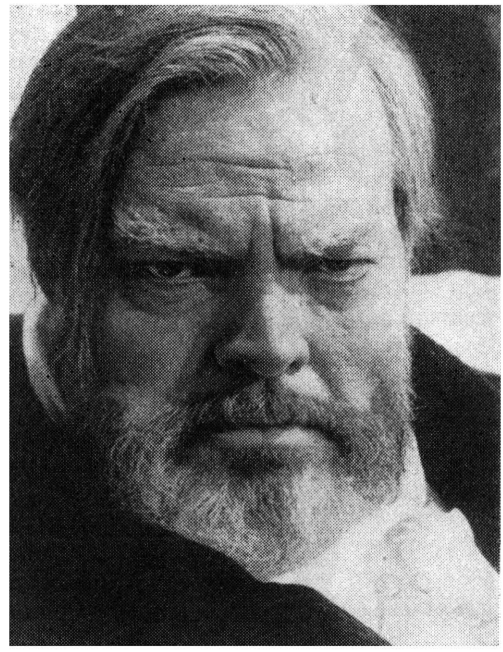
Фильм «Летние солдаты» был представлен кинодеятелями Японии отборочной комиссии фестиваля, но она отвергла его, и он показывался в программе так называемого Двухнедельника кинорежиссеров. Да, в программе

XXVI Каннского смотра, повторяю, было немало фильмов, посвященных актуальным проблемам наших дней. И все же острота постановки этих проблем, широта и глубина авторского взгляда негласно «разрешалась» как бы до определенных пределов, перейдя которые художник лишался возможности увидеть свое произведение в официальной конкурсной программе.

Какого же именно рода политические фильмы оказались на конкурсном экране, мы скажем чуть ниже, остановившись сначала еще на одном, представленном на Неделе критики, честном и мужественном фильме французского режиссера Рене Вотье «В 20 лет в Оресе», которому был присужден приз Международной федерации кинопрессы (ФИПРЕССИ).

Антимилитаристский пафос, страсть борцов против империалистических авантюристов и их фашиствующих сообщников пронизывает картину Рене Вотье. Известный публицист Анри Аллег, автор обошедшей весь мир книги «Допрос под пыткой», человек, который на собственном опыте узнал, что такое колониальная политика и как палачески защищают ее хорошо оплачиваемые наймиты, пишет: «Фильм «В 20 лет в Оресе» с первых же кадров захватил меня и держал в напряжении до самого конца. Это первая попытка поведать широкой публике, что пережили мобилизованные на эту войну. Фильм необходимый и неопровержимо правдивый». Другой прогрессивный французский журналист, кинокритик Мишель Капденак, восклицает: «Я отдам десять Шабролей и десять Трюффо за картину Вотье». А английский коллега Капденака добавляет, что эту ленту необходимо было бы показать всем солдатам, которых в наши дни отправляют в Белфаст, показать их семьям, чтобы они воспрепятствовали отправке своих сыновей для участия в кровавых акциях против ирландского народа.

Рене Вотье — старый закаленный боец. Журнал «Экран 72» пишет о нем, что он «во французском кино — явление исключительное. Его творчество свидетельствует, чем могло бы быть седьмое искусство на службе народа Франции с 1945 года». За эти четверть века

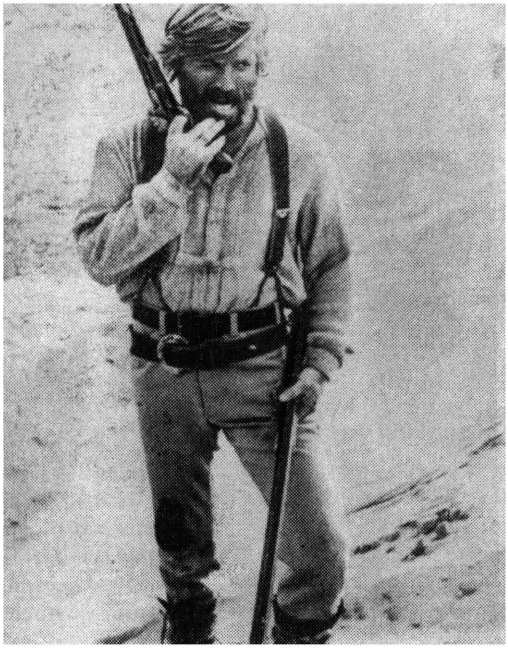


«Мальпертуис» (Бельгия). Режиссер Гарри Кумель. Кассав — Орсон Уэллс

коммунист Вотье создал около двадцати короткометражных картин, каждая из которых отражает острые общественно-политические проблемы: война в Индокитае, крупнейшие рабочие забастовки, колониальный разбой в Африке и особенно война в Алжире, дискриминация арабов и португальцев, прибывающих во Францию в поисках заработка...

Чтобы создать свой первый полнометражный фильм «В 20 лет в Оресе», Вотье на этапе его подготовки записал на магнитофонную ленту свои беседы с участниками событий, вчерашними солдатами, преимущественно молодежью. Общая запись этих бесед занимает более восьмисот часов. По своему жанру фильм Вотье стал своеобразным разыгранным актерами кинодокументом.

В центре сюжета — история французского солдата Ноэля Фаврельера, чья книга «Пустыня на рассвете» вышла в Париже в 1960 году.



«Иеремия Джонсон» (США). Режиссер Сидней Поллак. Иеремия Джонсон — Роберт Редфорд

Фаврельер дезертировал из оккупационных войск в Алжире вместе с пленным арабом — бойцом Фронта национального освобождения, которого он должен был расстрелять. Беглецам удалось достичь тунисской границы, и они были спасены. Но именно этот конец действительной истории и не удовлетворял режиссера. Как он сам объяснил, по той причине, что подобный исход был чисто случайным: судьба Фаврельера была одна на сотню кончавшихся в подобных же обстоятельствах трагически.

Вотье не захотел рассказывать о счастливом случае. Он поставил своей целью показать закономерности, механику колониальной войны, показать современному молодому поколению, как эта война превращает человека, одетого в солдатскую форму, в жестокого и озлобленного убийцу. На наших глазах перерождаются молодые герои фильма, которые еще за несколько минут до того, как они стали соучастниками преступления, и не помышляли ни о чем подобном. В них, измученных и озлобленных неудачами, возникает слепая ненависть к «врагу», и после стычки с партизанами, после того как один из солдат подрывается на мине, они уже одержимы жаждой мести, жертвой которой тут же становится совершенно ни в чем неповинный араб — пастух, случайно встретившийся им на пути.

В фильме играет группа профессиональных актеров и группа бывших участников войны в Алжире. Режиссер не давал исполнителям заранее написанных ролей. Перед началом съемки каждого эпизода он рассказывал его участникам лишь общий смысл истории, знакомил с обстановкой, в какую попали их герои, и предлагал исполнителям самим решать, как бы они поступили в подобных же случаях. Реакции молодых профессиональных и непрофессиональных актеров, как правило, совпадали с теми, которые были документально зарегистрированы Вотье на магнитофонной пленке в ходе опроса бывших солдат.

Побег главного героя фильма Ноно вместе с его пленником затруднен не только тем, что алжирец поначалу не склонен доверять своему недавнему врагу и опасается, что все произошедшее лишь провокация и ловушка. Беглецы не понимают языка друг друга. И все же, вместе скрываясь от преследователей, делясь едой, француз и алжирец постепенно постигают всю глубину чувства братской солидарности (между прочим, первоначально фильм должен был называться «И слово брат, и слово товарищ»).

Алжирец ранен. Нога его кровоточит. Он не может продолжать путь. Француз, оставив товарища в укрытии, идет искать помощи. Он набредает на палатку, где живут арабы — старуха, ее дочь и внук. Молодая женщина и мальчик ночью идут к укрытию, приносят раненому воду, пищу. Но их передвижение по пустыне было замечено с военного вертолета. И когда француз на другой день еще раз приходит к той же палатке, то видит на ее месте воронку от бомбы. Убита и старуха

и молодая алжирка. Над нею и склоняется Ноно. В этот момент мальчик, который был только ранен, поднимает голову, дотягивается до винтовки, оставленной около него Ноно, и стреляет. А потом плачет над убитым другом...

В этой трагической диалектической логике событий и заключается высокий смысл и глубокая правда фильма Рене Вотье, его предупреждение и гражданский призыв.

Однако, как видим, этот фильм, встреченный с энтузиазмом всей прогрессивной критикой, в конкурсную программу не попал. Ему предпочли сентиментальные, слащавые ленты — целых три,— которые не снискали новых лавров французскому кино (об этих фильмах мы еще скажем ниже).

Какие же фильмы, касавшиеся актуальных проблем времени, оказались в конкурсе фестиваля и даже завоевали его призы? С этой точки зрения поучительно рассмотреть два итальянских фильма «Дело Маттеи» Франческо Рози и «Рабочий класс идет в рай» Элио Петри, разделившие Большой международный приз жюри.

Франческо Рози известен как режиссер того направления в итальянском кино, которое характеризуется смелым вторжением в социальные битвы времени, в сложные перипетии классовой борьбы, которая идет в Италии. Его фильмы, как правило, это политическое расследование, судебный кинопроцесс, разоблачающий то спекулятивные махинации промышленных заправил, то темные дела мафии, связанной с крупным капиталом, то классовый механизм империалистической войны.

На этот раз преступные махинации, скандальные сделки, политические интриги реакционеров остаются как бы за рамками фильма, они — лишь предполагаемый фон, на котором развертывается его основное действие, выступает фигура центрального героя — Энрико Маттеи, возглавлявшего итальянскую государственную компанию по разработке нефти и газа. В октябре 1962 года Маттеи погиб при загадочных и трагических обстоятельствах: его самолет разбился всего за несколько минут до приземления на миланском аэродроме.

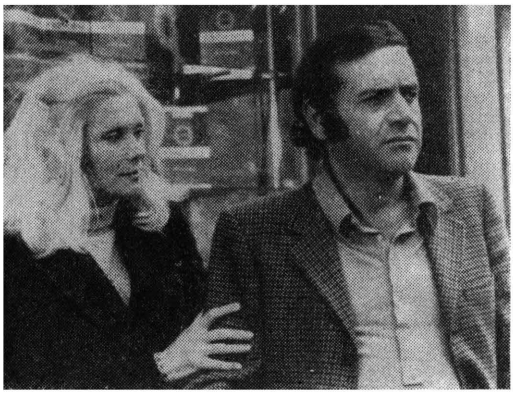
Энрико Маттеи, как представляется, был деятелем того нового типа буржуазии и, в частности, ее технической интеллигенции, которая, понимая новое соотношение сил в мире, стремится действовать, учитывая реальную обстановку, но сохраняя при этом свою неизменную приверженность капиталистической системе. Они оказываются дальновиднее и практичнее своих собратьев по классу, которые не хотят приспосабливаться к изменившимся условиям, цепляются за старые, уже не раз обанкротившиеся методы политики прямого грабежа и насилия. Такие, как Маттеи, действуют более осторожно, ловко и, естественно, успешнее.

Как известно, Энрико Маттеи заключил ряд торговых соглашений, а также договоров на добычу и разработку нефти и газа со странами «третьего мира», с молодыми арабскими го-

«Дорогая Луиза» (Франция). Режиссер Филипп де Брока

сударствами. В этой политике его интересы столкнулись с крупнейшими американо-английскими нефтяными монополиями, с могущественной организацией так называемых «семи сестер». В фильме есть выразительная сцена, когда Маттеи встречается с неким представителем этих «сестер», грузным, молчаливым гигантом, который на все его попытки установить контакт на новых, предложенных им, Маттеи, условиях, отвечает холодным и коротким «нет», скрывающим враждебность и угрозу.

Джан Мария Волонте — несомненно, самый интересный и яркий актер современного итальянского кинематографа, единственный, о котором итальянская критика пишет, что он может себе позволить выбирать роли, отвечающие его общественным взглядам и симпатиям,— играет Маттеи, я бы сказал, не только с огромной внутренней энергией, страстью, но почти влюбленностью в своего героя. Он, как и авторы фильма (сценарий картины Рози



«Мы не состаримся вместе» (Франция). Режиссер Морис Пиала. Катрин — Марлен Жобер, Жан — Жан Янн (премия за лучшее исполнение мужской роли)

писал совместно с Гуэрра при участии Минуццо и Де Стефано), восхищается темпераментом, напористостью, волей, умом, цельностью характера Маттеи, который умеет решительно и без оглядки идти к намеченной цели. Но, если верить картине, Маттеи действовал, побуждаемый сугубо альтруистическими стремлениями, заботой о «благе народов». Обычное дело капиталистического предпринимательства, стремящегося вкладывать свои капиталы в слаборазвитые, отсталые районы, каким, например, в Италии является Сицилия, выглядит на экране прежде всего как забота о населении этого острова. Маттеи приезжает сюда, как бог, дарующий людям нежданные блага: он построит здесь современные предприятия, он даст нищим работу. Так, по сути дела, рядовая предпринимательская акция буржуазного государства, которое в данном случае представляет Маттеи, выступает в свете чуть ли не личного, бескорыстного творческого подвига героя.

Правда, Маттеи пришлось вести жесточайшую конкурентную борьбу, жертвой которой он и пал. Была ли здесь замешана только мафия или и иностранные силы, вели ли нити заговора, убившего Энрико, только на маленький итальянский остров или, как представляется весьма вероятным, и на другой континент, все это остается пока что покрытым тайной. Известно только, что когда Франческо Рози начинал свой фильм и поручил журналисту Де Мауро собрать материалы, которые пролили бы свет на «загадку» гибели Маттеи, то этот журналист также трагически «испарился», как и ранее Маттеи на своем самолете: никаких следов, никаких улик, никаких виновников преступления.

Однако, как бы ни были сложны перипетии той схватки, которую вел Маттеи со своими экономическими конкурентами, империалистическими картелями и монополиями, мотивы его поступков были, конечно же, не так кристально идеальны, как выглядят они в кинорассказе. Классовая сущность деятельности Маттеи остается как бы за скобками фильма, а на первый план выдвигается ее якобы общегуманистический характер. В действительности все обстояло сложнее, и характеристики требовались здесь более тонкие, анализ более проницательный.

Сейчас же Маттеи, несмотря на некоторые черты демагогии, самолюбования и даже

определенной «наполеониады», которые не могли не отметить создатели фильма, предстает как образ в сильной степени идеализированный, как некий «супергерой». И думается, не случайно на буржуазном кинорынке фильм о Маттеи подается с таким рекламным бумом.

Такая же «недоговоренность», то же умолчание о существенных сторонах рассматриваемой проблемы обнаруживаются и при анализе фильма «Рабочий класс идет в рай». Авторы сценария Уго Пирро и Элио Петри избрали для своего наблюдения некоего среднего рабочего — Лулу Масса, токаря крупного машиностроительного предприятия. Интересы Лулу ограничены борьбой за материальное благополучие. Лулу, мастер своего дела, работает с остервенением, до полного физического изнеможения, как автомат. Да он давно и сам рассматривает себя самого как некую машину.

В лице Лулу представлен тот самый рабочий, о котором в свое время писал еще Маркс, указывая, что капитализм, эксплуатация ставят его в такие условия, которые убивают в нем все истинно человеческое и дают ему лишь столько, сколько необходимо для поддержания его существования. Конечно, материальный уровень современного пролетариата отличается от того, который существовал, скажем, 100—125 лет назад. У Лулу есть и холодильник, и телевизор, и маленький автомобиль.

Но по сути дела он остался тем же рабом, тем же придатком к машине, каким были в середине XIX века его отец и дед. Отсюда глубокое чувство неудовлетворенности, беспокойства и даже ярости, которые то и дело охватывают Лулу, лишают его вкуса к жизни, ставят почти на грань умопомешательства.

Лулу задумывается порой над средствами, которые позволили бы ему и его товарищам изменить условия своего существования, но его мысль не движется дальше небольшого физического облегчения труда да прибавок к заработной плате. Силой обстоятельств Масса то оказывается под влиянием «левых» крикунов, анархистов, маодзедунистов, то склоняется на сторону профсоюзных лидеров, которые помогли восстановить его на работе после забастовки. Но при взгляде на будущее он, как и его товарищи по работе, видит только стену. Как пробить ее, как попасть в «рай», об этом Лулу не имеет даже самого смутного представления.

«Образы» (Ирландия). Режиссер Роберт Альтман. Кэтрин Харрисон — Сюзанна Йорк (премия за лучшее исполнение женской роли)

Авторы фильма словно закрывают глаза на то, что в современном мире уже дан ответ на вопрос о том, как рабочий класс может освободить себя, получить власть, сам стать хозяином своей судьбы. О возможности того выхода, на который указывают коммунисты, опыт социалистических стран, в фильме не говорится ни слова. Молчаливо подразумевается, что ни Лулу, ни его товарищи словно ничего не знают об этом или, во всяком случае, исключают почему-то для себя подобное решение даже в перспективе классовой борьбы.

Не потому ли создатели фильма так настоятельно подчеркивают примитивность своего героя? (Впрочем, те же черты характеризуют по преимуществу и окружение Лулу.) С одной стороны, он, несомненно, обладает живым и восприимчивым умом, напряженно ищет спасительного выхода. А с другой — словно действительно некая стена стоит перед ним, закрывая весь горизонт и оставляя возможность видеть лишь то, что позволяют границы фильма.

Конечно, создатели картины, показав некоторые стороны реальной действительности Италии сегодняшнего дня, некоторые реальные проблемы, которые приходится решать ее рабочему классу, некоторые особые условия, в которые попадает часть пролетариев, самим фактом разработки этих проблем в искусстве, вынесения их на киноэкран, обращенный к широкой общественной аудитории, привлекают к ним внимание, вызывают дискуссии на страницах газет и журналов, побуждают к дальнейшему обсуждению этих вопросов. Но «проклятая» стена, она ведь может привести и в отчаяние!..

Вспоминая период, предшествовавший созданию его фильма и ряда других кинопроизведений итальянского «политического кино», появившихся за последнее время, Элио Петри справедливо отмечает, что в Италии — а мы добавим: и в ряде других стран — существует некий «барьер, отделяющий так называемое «авторское» кино от народа. Народ, по сути дела, исчез с экрана или использовался лишь как отправная точка для создания легких комедий из провинциальной жизни». Исходя из некоторых социально-политических ситуаций, создавшихся в стране, режиссер считал необходимым «после больших профсоюзных сражений 1970 года сделать именно народного персонажа центральным героем картины».

Но осуществляя эту задачу, Петри, на наш взгляд, не пошел далеко. К его работе вполне можно отнести высказывание французского критика Ж.-А. Жили, который пишет, что по отношению к большинству фильмов «левого» направления речь в основном надо вести не «о революционном кино, а скорее о неких реформистских акциях, цель которых показать наиболее кричащие противоречия современного режима». Картину «Рабочий класс идет в рай» критик предлагает рассматривать как произведение, в коем автор «некую историю, разоблачающую определенные противоречия общества, использует как деформирующую призму для анализа собственных противоречий художника, действующего в капиталистическом обществе, одним из колесиков которого против своего желания является и он сам в тот момент, когда он делает этот фильм и когда его фильм выходит на экран».

Для Петри, продолжает Жили, «подлинная революция, которая приведет к социализму, проходит через революцию внутри нас. В условиях всеобщего невроза, при котором единственные подлинно человеческие отношения у героя устанавливаются лишь со старым рабочим, находящимся в психиатрической лечебнице, первейшей задачей является установить контакты с другими нормальными людьми, ибо триумф репрессивного общества, «общества потребления» заключается в том, что оно воздвигло стену некоммуникабельности между индивидами».

Эта стена некоммуникабельности воссоздана в фильме Петри особенно ощутимо и зримо в его финальных кадрах, когда Масса рассказывает рабочим о сне, который он видел и в котором они, пробив какую-то стену, якобы отделявшую их от рая, нашли за ней лишь туман и в тумане... самих себя. Режиссер накладывает на этот рассказ Лулу заводской грохот и шум. Лулу кричит, но рабочие почти не слышат его. Они что-то переспрашивают, ловят обрывки слов, и, по сути дела, никто ничего не понимает.

Здесь символично, иносказательно все — и невозможность рабочих услышать друг друга, и сам рассказ о стене, речь о которой уже возникала в фильме во время встреч Массы со старым рабочим, оказавшимся в сумасшедшем доме, и туман, и то, что никакого «рая» за стеной, увы, не оказалось, а обнаружились лишь копошащиеся в туманной мгле рабочие.

«Макбет» (США). Режиссер Роман Полянский

Именно эти режиссерские, авторские решения дали основания критику «Ринашиты» О. Чекки написать: «На уровне языка этот фильм более революционен, чем в тех слабо выраженных попытках, в которых режиссер, полагая, что он говорит о заводах, предприятиях, рабочих, в действительности ведет речь о самом себе, о своих собственных проблемах и своем поражении в качестве посредника».

Стена, мир без выхода, мир, где люди обречены, несмотря на все их протесты и попытки вырваться, жить до конца своих дней и умереть, стали главным образным и философским мотивом бельгийского фильма «Мальпертуис», поставленного Гарри Кумелем по одноименному роману Жана Рея.

Мальпертуис в фильме — это огромный дом, принадлежащий некоему богачу, который, умирая, завещает сказочное состояние своим родственникам с единственным условием: пользоваться им, никогда не покидая пределов дарованной им обители. О том, что Мальпертуис — это символ бессмысленности человеческого существования, вечного страдания и невозможности как-нибудь изменить жизнь, свидетельствует все образное построение картины: автор населил ее мифологическими героями, облаченными на этот раз в полуреальные одежды. Здесь и три сестры со вздыбленными волосами, с вязаньем и пряжей в руках — одновременный намек и на Горгону, и на Парок, и головокружительные лестницы, ведущие то в бездонные подземелья, то на чердаки, забитые скелетами и гробами. Где-то под лестницей дома живет бедный, забитый человек, Ламповщик, которого в финале картины вдруг ни с того ни с сего начинает терзать неизвестно откуда появившийся орел, и на экране появляется раздираемая когтями птицы окровавленная печень. Безвкусная смесь натурализма и символики характеризует стиль этого фильма, повторяющего зады декадентского искусства начала века.

В роли хозяина Мальпертуиса, Кассава, выступает известный американский актер Орсон Уэллс. На наш взгляд, это самая неинтересная, самая трафаретная роль этого выдающегося мастера. Да и что мог сделать он, если создатели ленты оставили ему возможность лишь для нескольких глухих вздохов да мнимо многозначительных вглядов перед тем как исчезнуть в гробу, который скатывается по бесконечной лестнице и ухает в невидимую пропасть.

Смерть богача происходит в самом начале фильма. Остальное его содержание заполнено трагическими метаниями юноши Яна, который, прибыв сюда и мечтая снова вырваться на волю, уже не в силах осуществить свою мечту. Куда бы ни шел он, какие бы двери ни открывал, везде перед ним тупики и глухие стены...

Быть может, «Мальпертуис» и не стоило бы специально вспоминать, если б его появление не определяло в известном роде те крайности, между которыми мечется порой мысль буржуазных художников, ищущих ответа на «вечные» вопросы бытия и в то же время пытающихся уйти от тех реальных стен, которые существуют в действительности и отнюдь не так загадочны, как в фильмах «Рабочий класс идет в рай» и «Мальпертуис».

После просмотра бельгийской «гробовой» картины уже любая иная, где действие происходило не в фантастических склепах, на захламленных чердаках и кладбищах, а под реальным небом и свежим ветром, воспринималась со вздохом известного облегчения. И уже чем-то пленял «Иеремия Джонсон» Сиднея Поллака, романтизированная история одинокого охотника, бродящего по пустынным горам где-то на западе Америки середины прошлого века. И с интересом смотрелся канадский фильм «Истинная натура Бернадетты» Жиля Карля, отмеченный сатирическими штрихами в изображении современного буржуазного общества этой страны, фильм в чем-то наивный, но в чем-то и злой, несколько подражательный, но одновременно и несущий оригинальные черты еще молодого, но все более уверенно заявляющего о себе канадского художественного кинематографа.

«Погода» на фестивальном экране менялась буквально по часам. Он то взрывался (в американском фильме «Бойня № 5», поставленном Джорджем Рой Хиллом по одноименному роману Курта Воннегута) гулом бомбардировки, которую обрушили в 1945 году на Дрезден американские самолеты, уничтожив этот город почти дотла, и экран раскалывался в сознании потрясенного, на всю жизнь травмированного героя, мечтавшего покинуть эту грешную землю и обосноваться, быть может, где-нибудь в космосе, обретя там спокойное, фантастически безоблачное существование. То словно отвечая желаниям нашего бедного героя, этот же экран рассказывал хотя и драматические, но в то же время убаюкивающие и ласкающие истории о любви, как, например, во французских фильмах «Дорогая Луиза» Филиппа де Брока и «Огни Сретенья» Сержа Корбера с участием столь любимых публикой, действительно великолепных, умеющих, пожалуй, человечно сыграть даже телефонную книгу Жанны Моро и Анни Жирардо.

Чтобы несколько разнообразить эти милые истории, экран «выбирал» порой их усложненный вариант, как опять-таки во французском фильме «Мы не состаримся вместе» Мориса Пиала, в котором изяществом и тонкостью созданных психологических портретов отличились Марлен Жобер и Жан Янн, удостоенный премии за лучшее исполнение мужской роли. Правда, последнее обстоятельство было не без иронии встречено как самим исполнителем, так и критикой, отмечавшей, что как ни одарен сам по себе актер, вряд ли именно этот выбор был наиболее справедливым на фестивале.

Стремясь найти все новые комбинации любовного треугольника, режиссер Роберт Альтман в фильме «Образы», поставленном им в Ирландии, заставил свою героиню убивать в воображении то мужа, то любовника, то самой погибать и снова воскресать. Но, наверное, Сюзанна Йорк заслуженно получила премию за лучшее исполнение женской роли, ибо ее задача достоверно и правдиво разыграть все то, что предложила ей психопатологическая концепция создателей картины, была не из легких.

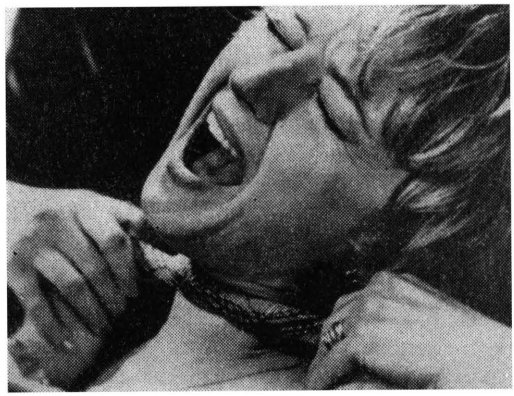
В фильме «Образы» весьма ощущалось, как стремятся некоторые западные кинематографисты непременно внести в кинодраму элементы если не секса, то уж хотя бы насилия и жестокости. И эта общая эскалация насилия и секса обнаруживала себя на конкурсном экране фестиваля, хотя здесь ей и были поставлены некоторые границы. Она ощущалась в мрачном пристрастии к отрубленным головам и кровавым ранам, натуралистическим изображением которых при явной утрате гу-

манистического философского смысла трагедии была отмечена экранизация Романом Полянским (США) шекспировского «Макбета». Она проявлялась и в весьма фривольных сценах с участием Джины Лоллобриджиды в экранизации новеллы Набокова «Король, дама, валет». Осуществленная в ФРГ Ежи Сколимовским, эта новелла о любовных похождениях богатой дамы являла собою печальную картину невосполнимых потерь, которые несет талант, когда он отдает себя в эксплуатацию кинобизнесу.

На службе этого бизнеса по-прежнему выступает Хичкок в уже упоминавшейся картине «Исступление». О характере, так сказать, художественных решений этого произведения ясное представление дает его центральный эпизод, в котором герой фильма ворошит мешок с картошкой, куда он запрятал труп молодой женщины, своей очередной жертвы, удушенной с помощью галстука. Преступник предполагает, что в руке погибшей осталась булавка от этого галстука. И вот на ходу машины (мешок заброшен в случайный грузовик) он лихорадочно откапывает тело убитой, а ее нога ударяет его то в лицо, то в грудь...

Хичкок откровенно признается: «Моя цель забавлять публику». «Идти в кино,— утверждает он,— это как идти в ресторан». Режиссер жалуется в своем последнем интервью, данном французскому киножурналу, что ему «все труднее найти оригинальные истории и особенно новые способы убивать». Да, так и сказано: «новые способы убивать». Признание весьма красноречивое! Позиция, разъясненная более чем недвусмысленно!

Однако, как ни странно, некоторые критики пытаются и в этих «исканиях» открыть некие глубины. Так о фильме «Исступление», приготовленном в буквальном смысле слова как «блюдо» для любителей подобного рода «кушаний», французский критик Клод Бейли в № 7 журнала «Экран 72» пишет: «Монтень сказал когда-то достаточно определенно: «Мы не чувствуем ничего, мы не видим ничего: все вещи для нас покрыты тайной и среди них нет ни одной, по поводу которой мы могли бы утверждать со всей уверенностью, какова



«Исступление» (США). Режиссер Альфред Хичкок

она есть». Кино Альфреда Хичкока, а «Исступление» в особенности, наилучшим (заметьте — наилучшим! — *Г. К.*) образом иллюстрирует эту точку зрения скептицизма. Оно пробуждает в нас желание подвергать сомнению все, что предстает нашему глазу, и искать нечто за видимым».

Что же, по мнению критика, обнаруживается за «видимым»? Оказывается, Хичкок, подробно изображая преступления убийцы-садиста, который выглядит внешне весьма респектабельным и даже обаятельным, «не делает ничего иного, как доводит до конца желание, которое живет в каждом из нас». Подметив, не без оснований, сколь непривлекательно изображены в фильме все женщины, которых душит герой, критик, очевидно, желая в свою очередь продемонстрировать это «желание, которое живет в каждом из нас», приходит к выводу, что все они и не заслуживают ничего более, как... быть задушенными или «разрезанными на куски». А поэтому, восклицает Клод Бейли, «кто осмелится бросить камень в героя!» Эта циничная и вульгарная «критика-философия», призывающая себе на помощь тень великого Монтеня, который, конечно же, здесь абсолютно ни при чем, право же, достойна той самой участи, на которую она так сладострастно обрекает презирае-

мых ею женщин-«недотрог» (выражение Клода Бейли.— *Г.К.*).

Но опус Хичкока и киносочинения, подобные «Королю, даме, валету», являлись «невинным лепетом» по сравнению с той вакханалией садизма и порнографии, что бушевала вокруг фестиваля на многочисленных экранах Канна, на так называемом кинорынке, куда привезли свои последние поделки предприимчивые кинодельцы. «Олимпийский секс», «Секс на дому», «Девушки-каннибалы» и другие подобного рода красноречивые названия пестрели здесь на многочисленных афишах и рекламах. В последнем из названных фильмов его героиням подавалось на стол кровавое мясо только что убитых ими мужчин. На экране крупным планом демонстрировалось, как красотки-убийцы с аппетитом пожирают свою пищу и прививают вкус к подобным блюдам новой молодой каннибальше.

Над подобными киносочинениями можно было бы, наверное, поиронизировать, ибо это в полном смысле слова конвейерная продукция, в которой все части взаимозаменяемы; она изготавливается, так сказать, блоками, а последние переставляются из фильма в фильм: блок порнографии, блок насилия, блок еще более «ошеломляющей» порнографии и новый блок уже «супернасилия». Но смеяться и иронизировать не стоит. Дело в том, что эти мерзостные кинокомиксы собирают немалые молодежные аудитории. Во время фестиваля нам пришлось наблюдать, как сотни юношей и девушек толпились у дверей кинотеатра, где должна была быть показана очередная разрекламированная сексогангстерская ультрахалтура, а соседний кинозал, где в этот момент демонстрировался волнующий, глубоко человечный фильм Дальтона Трамбо «Джонни берется за оружие», был заполнен лишь на одну треть.

Вместе с такой вот молодежной аудиторией мне довелось смотреть новый фильм, из числа тех, что называют «вестерн-спагетти»,— «Слепец — поборник справедливости» Фернандино Бальди, изготовленный в США. Главный герой сего киноварева, входя, например, в комнату, робко и беспомощно ощупывал предметы, шарил вокруг себя руками. Но когда ему надо было стрелять, защищаясь от пятерых матерых убийц, окруживших его, то он молниеносно вскидывал свое ружье и в мгновение поражал всех.

Слепец в течение всего фильма спасал каких-то юных красавиц, которых ловили, похищали, опять теряли, снова ловили бандиты. Злоумышленники раздевали девушек, поливали их из бочек водой (это было «эффектное» изображение вестерн-бани), а затем отдавали на растерзание таким же грязным, как они сами, солдатам. Естественно, что слепец появлялся всегда вовремя, но не всегда удачно завершались его операции. Тогда бандиты хватали его и начинали мучить. Боже, каких только зверских пыток не придумали авторы фильма. Слепцу прижигали сигарами лоб и лицо, его били головой о бревна, ломали об него какие-то оглобли. В эти минуты зал смотрел сосредоточенно, как бы изучая все приемы подобного обращения с пленниками. Но естественно, что герой не мог погибнуть, и он не погибал. Зато, когда ему в свою очередь попадался кто-нибудь из мучивших его, то он брал реванш полной мерой. На экране начиналась немыслимая садистическая игра, но теперь зал ревел, захлебывался, визжал и свистел от восторга после каждого кровопускающего и костедробящего удара «поборника справедливости». Фильм работал верно и точно на грязный бизнес растления человеческих душ и обогащения предприимчивых кинодельцов.

Конечно, проблема эскалации насилия и секса в капиталистическом мире это не только и не столько проблема кино и вообще искусства, сколько проблема самой жизни, условий человеческого сосуществования. Кино — лишь одна из лакмусовых бумажек, показывающих, сколь сильна степень концентрации бесчеловечности в недрах и на поверхности самого «истэблишмента», как обозначают ныне социологи всю совокупность отношений, общественных связей и институтов буржуазного общества. И не случайно Стэнли Кубрик, режиссер, который выступил с несколькими фильмами, затрагивающими такие социально-

«Найти человека» (США). Режиссер Базз Кулик

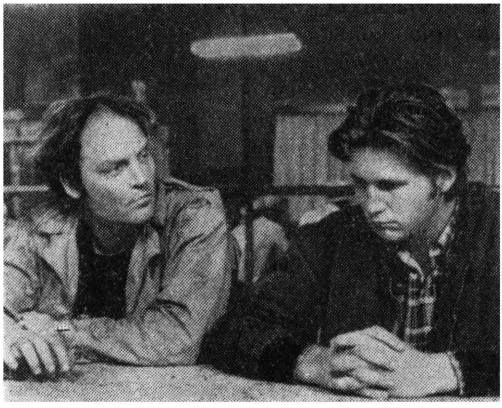
философские проблемы, как возможность возникновения атомной войны и завоевания космоса, в своем новом произведении «Заводной апельсин» обратился именно к проблеме эскалации секса и насилия.

Но здесь мы позволим себе снова отвлечься, чтобы рассказать сначала еще об одной картине, что была показана на фестивале вне конкурса, но стала событием в художественном мире. Я имею в виду фильм Федерико Феллини «Рим». Поблуждав немного по его дорогам, мы неизбежно придем к той самой точке, на которой прервался наш разговор, хотя в самом фильме не так уж много кадров грубой эротики и нет сцен насилия. Но...

Новое произведение итальянского мастера ожидалось с огромным интересом. Что скажет он после безнадежного, погруженного во мрак болезненных страстей «Сатирикона», где бессильно копошатся и заживо умирают полулюди-полутрупы? Найдет ли он в себе силы вернуться на дорогу, по которой шел когда-то, наставляя зеркало «Феллини-экрана» на окружающую его жизнь?

Новая картина, как и предыдущая работа Феллини «Клоуны», не имеет сюжета. Она состоит из отдельных эпизодов, скетчей, а еще точнее, зарисовок, наблюдений, воспоминаний, полурепортажей, полуфантазий. В комедийных, сатирических, печально-усмешливых, тоскливых, гротесковых, дьявольских и почти апокалиптических кадрах сменяются лики «вечного города». Суета его улиц, где место вчерашних нищих и проституток заняли полуголые хиппи, греющиеся ночью у случайного костра; нескончаемые заторы на сходящихся к городу дорогах, где гудят и ревут тысячи машин, везущих с неотвратимостью рока затерянных в этом потоке людей; его убогие мюзик-холлы, в которых убогие артисты переругиваются со сцены с таким же убогим и вульгарным зрительным залом, где лопают бутерброды, свистят, спят одуревшие от скуки обыватели; с его тратториями, где когда-то сам молодой Феллини за тарелкой неизменных спагетти перегляды-вался с какой-нибудь уличной красоткой, умевшей кокетничать с другими, даже сидя рядом с ревнивым мужем.

Усмешка и грусть Феллини оборачиваются сарказмом, когда почти в фантастических кадрах демонстрации... церковных мод, он



«Жирный город» (США). Режиссер Джон Хьюстон

показывает по-павлиньи роскошные наряды всех высших чинов церкви, выставленных на помост специальными модельерами, чтобы подчеркнуть величие и святость «отцов церкви». Феллини печален, когда под стальными ножами проходческого щита, прорезающего туннель будущего метрополитена, вдруг вскрывается пустота, за которой обнаруживается прекрасное древнее сооружение, украшенное фресками. Обеспокоенно и деловито сбегаются суетящиеся инженеры и механики. Они боятся потерять хотя бы минуту из рассчитанного хода строительных работ. Сухо переговариваются, равнодушно поглядывая на открывшуюся им красоту ушедшего мира. А эта красота вдруг начинает блекнуть, затягиваться плесенью. Она не может жить под ветрами, ворвавшимися в это природное хранилище прекрасного из пыльного, перемалывающего все и вся современного промышленного царства.

И апокалиптически устрашающ в своей символике финал фильма: армада мотоциклистов в черных куртках, шлемах и темных очках, полулюдей, полумарсиан, механизированных наездников с немыслимым ревом, ослепляя горящими фарами, оглушая моторным гулом, мчится по улицам Рима прямо к древнему Колизею. Один за другим бешеной кавалькадой несутся громыхающие металлорезиново-кожаные всадники. Несутся и несутся. На Колизей, на Рим. И как будто с экрана в кинозал...

Так возникает в феллиниевском фильме образ некоей силы, которая угрожает человеку, насильно врывается в его жизнь, грозит раздавить. Художник ощущает ее ревущее движение, ее бесчеловечность, но еще не может определить ее точные очертания, которые скрыты для него во мраке. И все же, по-моему, Феллини в новом фильме сделал какой-то шаг навстречу жизни и посылает миру свое предупреждение об угрозе истребления, которая, может быть, не случайно носит у него форму заокеанских «диких ангелов».

Один из таких «ангелов» и предстает в уже упоминавшемся фильме Стэнли Кубрика «Заводной апельсин». Это Алекс. Он живет в Лондоне ближайшего будущего. У него есть трое приятелей, с которыми он проводит свои вечера, когда, обалдев от скуки и молока с наркотиками, эти молодцы садятся на автомобиль, чтобы неожиданно нагрянуть в чей-нибудь дом, изнасиловать, покалечить, забить кого-нибудь до полусмерти. Насилие и секс — единственное проявление «человеческих» чувств этих подонков.

Фильм создан по мотивам одноименного романа английского писателя Антони Бурджеса и, по цветистому и несколько рекламному определению критика американского журнала «Ньюсуик» Пауло Циммермана, является «характерно холодным произведением искусства, полностью лишенным сентиментальности, основанным на блестящей иронии и ослепительно драматических идеях, произведением, которое доставляет нам удовольствие, вызывает наш смех, возбуждает наш интеллект и завоевывает наше восхищение, но никогда не затрагивает нас до глубины души».

Циммерман сравнивает Алекса с шекспировским Ричардом III, ибо, как пишет критик, «он вызывает презрение к себе своими делами, но он наделен острым умом, энергией и демоническим воображением, которые делают его главенствующей фигурой по отношению ко

всем остальным в этом мире и вызывают к нему какую-то извращенную симпатию».

Все, что делает Алекс — издевается, насилует, убивает,— происходит то под искрящуюся энергией музыку увертюры к опере Россини «Сорока-воровка», то под бравурно-стремительное вступление к его же опере «Вильгельм Телль», то под титанический музыкальный взрыв второй части Девятой симфонии Бетховена. Этой музыкой режиссер эстетизирует все действия героя, превращая их в некий стилизованный балет. Поначалу этот авторский прием вызывает нашу невольную подозрительность, и она оказывается ненапрасной. Истинные намерения режиссера проясняются окончательно лишь к финалу его кинофилософского гротеска.

После одного из очередных особенно жестоких вторжений Алекса в чужие дома, когда он убивает хозяйку «Клуба здоровья», сражаясь с нею огромной моделью фаллоса, он попадает в полицию. Его помещают в исправительный дом. Тут следует символическая сцена, в которой Алекс отдает надзирателям свои одежды и все, что у него было в карманах, оставаясь, так сказать, голым человеком.

В исправительном доме его пытаются перевоспитать. Для этого его направляют в «трансформационный центр», где над ним производится медицинский эксперимент. На глаза Алексу надевают специальные распорки, которые не позволяют его векам опускаться. Смачивая из пипетки его глаза специальной жидкостью, врачи в то же время заставляют своего пациента смотреть, не отрываясь, специально подобранные фильмы, изображающие все насилия и сексуальную мерзость, которая существует в мире. (Правда, режиссер избавляет зрителя от необходимости тоже созерцать эти фильмы, их содержание становится ясным из отдельных реплик врачей.) Одновременно Алексу вводят какой-то наркотик, вызывающий тошноту. И если в начале своего пребывания в исправительном доме, Алекс, уже лишенный практической возможности насиловать и мучить людей, все же продолжает еще мысленно заниматься тем же, то постепенно у него отнимают и право на эти фантазии. Для него уже не только совершить, но даже взглянуть, подумать о насилии или сексуальном нападении, становится невозможным: тут же возникает непереносимая рвота.

И вот герой выходит снова на волю. Но теперь те люди, которых когда-то он подвергал издевательствам и глумлению, набрасываются на него. Алекса избивают, садистски мучают. Одна из пыток состоит в том, что полубезумный муж женщины, которая умерла от шока, после того как Алекс и его друзья изнасиловали ее, принимает героя в своем доме, запирает его в специально отведенную комнату, где в пол, потолок и стены вмонтированы мощные репродукторы. Мститель включает запись Девятой симфонии Бетховена. И Алекс, слыша эту музыку, мучительно корчится и молит о пощаде.

В результате, после всех потрясений, избитый, искалеченный, он оказывается в больнице. И тут... общественное мнение обращается на его защиту. Министра внутренних дел, в чьем ведении находится «трансформационный центр», обвиняют в бесчеловечности. И во имя «торжества гуманности» Алекса лечат уже затем, чтобы вернуть ему утраченные инстинкты. В последних кадрах картины Алекс снова

Режиссер Федерико Феллини на съемках фильма «Рим»

смотрит на зрителя загорающимся тяжелым хищным взглядом зверя, готового к прыжку.

«Хотя и существует определенная доля лицемерия в этой области,— говорит Кубрик, поясняя смысл своей антигуманистической эксцентриады,— но каждого человека привлекает насилие (?!). Ведь человек — это самый безжалостный убийца, который когда-либо жил на земле. В нашем интересе к насилию частично отражается тот факт, что где-то на уровне подсознания мы мало чем отличаемся от наших примитивных предков».

Пытаясь сформулировать основную философию произведения Кубрика, Циммерман делает такой вывод: «В самой своей глубине «Заводной апельсин» представляет собой одиссею человеческой индивидуальности, утверждая, что именно является воистину человеческим(?!)... Алекс воплощает в себе все анархические наклонности человека. Лишенный своей индивидуальности в исправительном доме и своей внутренней фантастической жизни в «трансформационном центре», он перестает быть человеком в реальном смысле этого слова. Его возрождение в конце фильма, когда к нему возвращается способность давать выход своей похоти и агрессивности, представляет собой полный иронии триумф человеческой психики в борьбе с силами, которые стремятся ее контролировать или подавлять».

Циммерман считает, что Кубрик в этом фильме выступает как художник, «глубоко обеспокоенный судьбами человека, которого все сильнее сжимает в тисках между сладким апельсином гуманности и холодным механизмом технического прогресса».

Так автор фильма и сатирически обличает современную буржуазную цивилизацию, ее нравы, ее мораль и в то же время бессильно склоняется перед нею, попутно делая выпад в адрес всего человечества. На наш взгляд, не случайно Кубрик указывает и на «низкое» происхождение героя, выводя его из «пролетарской» среды будущего капиталистического общества.

Конечно, не видя в будущем коренных социальных перемен, которые уже так властно изменили жизнь огромной массы человечества, оставаясь в рамках буржуазного мышления и буржуазной морали, Кубрик и не может решить поднятых им проблем. Он страшится сам и пугает зрителя своего фильма картинами якобы неискоренимо торжествующего зла.

«Заводной апельсин» мне довелось увидеть уже в Париже, когда я возвращался из Канна, но этот фильм еще раз напомнил о том, почему на фестивале камертоном звучала тема насилия, переходя из картины в картину, с экрана на экран и выражая, по определению Циммермана, «полный иронии триумф человеческой психики в борьбе с силами, которые стремятся ее контролировать или подавлять». Эта ирония была выражена то отчетливее, то слабее, то в трагических аккордах, то в игриво-развлекательных «трелях».

Надо заметить, что отдельные авторы трактовали эту тему не столь «глобально», как Кубрик, и вносили иронию по отношению к той иронии, которую всерьез хотел бы принять и создатель «Заводного апельсина» и его американский критик-интерпретатор.

Так, несомненно, одной из заслуживающих внимания картин конкурсного экрана, хотя и неотмеченной призом, была картина Питера Медака, которая по-английски именовалась «Правящий класс», а на фестивале демонстрировалась под названием «Бог и мое право» (слова, которые написаны на гербе английских королей). Фильм является экранизацией одноименной пьесы Питера Барнса, поставленной в Лондоне в 1969 году и прошедшей с большим успехом. По своему стилю — это едкий памфлет на британскую элиту, «черная комедия», как определили жанр произведения некоторые критики, жалящая сатира с определенным адресом, социальной мишенью, но одновременно и парабола, иносказание, заключающее в себе и некий обобщающий смысл.

...Джек, четвертый сын графа Гарнея, страдал слабоумием и лечился в клинике. Но когда его сумасбродный отец неожиданно умер, неосторожно удавив себя в шизофреническом припадке самолюбования, то обнаружилось,

«Мими-металлург, уязвленный в своем достоинстве» (Италия). Режиссер Лина Вертмюллер

что именно Джеку он завещал все свое состояние. А одна из странностей Джека состояла в том, что он вообразил себя Христом и в качестве такового проводил большую часть своего дня... на кресте, что был установлен в одной из гостиных замка и был устроен так, чтобы Джек мог удобно располагаться там в «распятом» виде. (В роли Джека известный английский актер Питер О'Тул выступил во всем блеске своего драматического и комедийного дарования, органически сочетая гротескность формы и тонкий психологизм.)

Джек не ограничивался символическим пребыванием на кресте: он пытался проповедовать всеобщую благостность, любовь и милосердие. А попутно влюбился в певичку из кабаре и женился на ней. Впрочем, сия женитьба и ее последствия — рождение нового наследника рода Гарней — входили в расчеты других членов семейства, лишенных наследства. Они полагали, что после рождения сына Джека вновь можно будет отправить в сумасшедший дом, а самим взять опеку над малолетним, а заодно и над всем состоянием.

Но случилось так, что Джек выздоровел и размотал все хитросплетения своих близких. Убедившись же, что его «нагорные проповеди» ничему не послужили, что окружающий его мир корыстен, вероломен и кровожаден, Джек отрекся от своих «христовых» наставлений и начал действовать теми же «мирскими» методами. Так, заняв свое наследственное место в палате лордов, он произнес речь, требуя усиления репрессий против всех инакомыслящих.

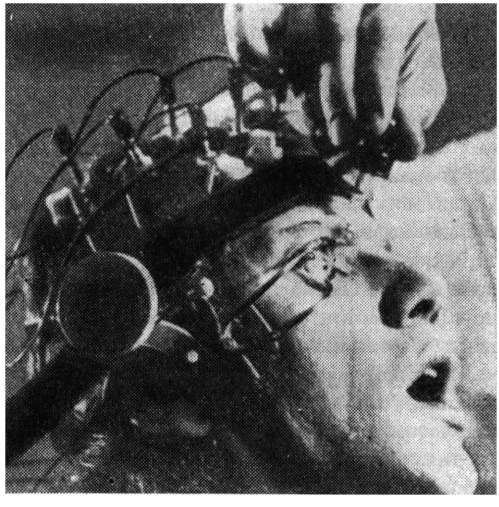
В этих кадрах постановщик фильма взглянул на сановитых членов палаты глазами своего героя и увидел не титулованных, привилегированных персон в бархатных мантиях, а полуистлевшие скелеты, покрытые пылью и тленом. И сам зал заседаний предстал перед ним похожим на старый, готовый рухнуть могильный склеп. Но фильм, развивавшийся до этого момента, как сатира, достигнув тут своей самой высокой точки, вдруг начинает фальшивить, резко поворачивает в сторону и обвиняет не только аристократов-мумий, но и всю «бедную природу человеческую».

Дело в том, что Джек, отбросив любовь, милосердие и терпимость, которые он проповедовал в состоянии безумия, оказывается по

«Заводной апельсин» (Великобритания). Режиссер Стэнли Кубрик

своей натуре самым жестоким зверем. Ножом, сверкающим из-под складок его мантии, он убивает даже свою искренне любящую его жену. Он совершает еще ряд убийств в темных переулках Лондона. Последняя сцена преступления сопровождается не только диким криком торжествующего зверя, но и плачем новорожденного младенца, в то время как чей-то ангельски-дьявольский голосок, торжествуя и издеваясь, повторяет: «Я — Джек. Я — Джек».

Однако сей выпад Медака против человечества не прошел даром и для художественных достоинств картины: в этой части она становится скучна, теряет юмор. И в конечном итоге лента Медака звучит не менее пессимистично, чем фильм Кубрика, хотя у нее и есть свой точный социальный адрес.



Взгляд, согласно которому каждый человек — потенциальный убийца и преступник, а заодно и фильмы, штампуемые по этому нехитрому, но достаточно вредоносному «рецепту», пародируют молодые киноматографисты Канады, создавшие картину «Проклятые деньги» (режиссер Дени Аркан). Фильм дает некую модель образа жизни, морали, жизненных идеалов американского общества, как они находят свое выражение в американских фильмах так называемой «серии В» — одного из самых устойчивых, типичных и массовых продуктов киноиндустрии США.

В «Проклятых деньгах» есть весь набор персонажей и сюжетных поворотов, используемых в подобных киноподелках: и незамет-

ный поначалу герой, который потом проявляет себя чуть ли не как Джеймс Бонд, и «роковая женщина», под стать сему молодцу в его гангстерских похождениях, и роскошная жизнь в сверхмодных отелях, и хитроумный, меланхоличный детектив, который ловит преступника, и «добродетель», пользующаяся плодами преступления. В каждом из героев клокочет жажда наживы, жажда «шикарной жизни», символом и реальным воплощением которой становится чемодан с долларами.

В начале фильма герой грузит песок, пилит доски, убирает мусор на небольшом складе. Это послушный и безотказный чернорабочий. Он и комнатку снимает в доме своего хозяина и питается у него. А жена этого последнего третирует своего постояльца как существо без эмоций, желаний, целей.

Но вот сия хозяйка отправляется ночью вместе с мужем и двумя молодцами, которых она взяла на подмогу, в дом своего богатого дядюшки, чтобы ограбить его. Продуманы все детали операции — вплоть до масок и орудий пыток, с помощью которых дядю заставят говорить.

Но теперь, когда преступники уже близки к цели, появляется еще один искатель долларового чемодана — безликий жилец. Он все слышал и опередил всех. А теперь именно он действует решительно и ловко. Именно он, перебив всех сообщников хозяйки, сам берется за допрос дяди. Именно он спокойно и деловито поджигает затем труп дяди и дом и с заветной добычей отправляется в дальний путь вместе со своей бывшей хозяйкой, а отныне его любовницей.

Но сия дама тоже оказывается «штучкой». После объятий в гостинице она пытается убить героя, однако он опережает ее выстрелом из револьвера. Погони, слежки, переодевания, убийство несколько детективов, «рай» в модерновом отеле с молодой, на ходу купленной новой любовницей — все это переживает новоявленный «супермен», прежде чем появиться в доме своих нищих родителей, где-то на окраине Монреаля. Появиться как победитель, который внешне невозмутимо, а внутренне ликуя и торжествуя, высыпает на стол перед стариками целую кучу долларов.

Однако родители почему-то смотрят на сына равнодушно, не выражая ни радости, ни порицания. Все становится ясным, когда за дверью с ружьем в руках обнаруживается та самая хозяйка, которую герой не добил второпях в гостинице. На сей раз он получает от нее полный заряд в голову, успев, однако, разрядить в нее свой револьвер. Родители убитого, ползая вокруг окровавленного трупа сына, умудряются до приезда полиции деловито собрать и спрятать деньги в стиральную машину. В финале картины они, довольные и благостные, в роскошном лимузине отправляются на курорт...

Выше уже упоминалось, что «Проклятые деньги» — фильм-пародия. Однако как бы ни высмеивать дух разрушения и насилия, он остается духом разрушения и насилия, пропитывающим сегодня всю жизнь буржуазного общества, в том числе и его киноискусство. И Каннский фестиваль лишний раз свидетельствовал об этом.

Но перебирая в памяти пеструю мозаику каннских киноэкранов, видишь отчетливо новую трассу, которую прочерчивает сегодня в хаосе тысяч картин, выбрасываемых на рынки Запада, небольшая, но заметная группа кинематографистов из разных стран. Эту трассу с особой ясностью обнаружил еще VII Московский международный фестиваль: трассу активизации прогрессивного, демократического, антиимпериалистического кинематографа, усиливающуюся тенденцию (кстати говоря, наблюдаемую также и в области литературы) все более тесного слияния проблематики искусства с основными проблемами политической жизни общества.

Выход на первый план таких картин, как «Дело Маттеи» и «Рабочий класс идет в рай», не случайность. При всей критичности нашего взгляда на эти произведения нельзя отрицать, что по своему содержанию, по своим социологическим задачам, по принципам эстетического решения и по существу тех новых контактов, которые такие картины устанавливают с публикой, наконец, по самой природе прямого вторжения в области, представляв-

«Правящий класс» (Великобритания). Режиссер Питер Медак. Джек Гарней — Питер О'Тул

шиеся еще несколько лет назад если не «запретными», то недоступными и во всяком случае, с точки зрения продюсеров и прокатчиков, не «перспективными» для кино, не имеющими прокатного, коммерческого «смысла»,— эти фильмы выступают как яркое свидетельство развивающихся и углубляющихся новых процессов в западном кино, реагирующем на определенные изменения социально-политического климата планеты.

Характерен и успех таких фильмов, как «Лучшие дни нашей жизни», «В 20 лет в Ореее» и ряда других, которые документально восстанавливают исторические факты недавнего прошлого, «горячие точки» общественной жизни в отдельных странах. Дышащие гневом протеста, пронизанные болью за поруганную человечность, антимилитаристские, антиимпериалистические по своей основной направленности, эти ленты — звенья в цепи прогрессивного демократического кино, очень впрочем, неоднородного внутренне.

Весьма показательно проследить при этом, как изменился характер героя, выдвигаемого в подобных фильмах на первый план. Если еще совсем недавно наиболее ярким протагонистом западного экрана были персонажи Марчелло Мастроянни, люди вялой рефлексии, колеблющегося сознания, размягченной воли, с растерянным, тоскующим взглядом и осторожными, ощупывающими движениями, или люди как бы стертой индивидуальности, мертвой души и дремлющей совести вроде героя антониониевского фильма «Крупным планом» фотографа Томаса в исполнении Девида Хеммингса, то сегодня вниманием завладели образы, созданные Джан Мария Волонте,— характеры крупные, натуры действенные, носители необычайной энергии, яростного ума и клокочущего темперамента.

Интересно отметить, что герои Волонте выступают как бы на двух полюсах. Так в фильме «Сакко и Ванцетти» Волонте играет мужественного Ванцетти, который из мелкого анархиста вырастает до сознательного борца с капиталистической несправедливостью. И одновременно в фильме «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Волонте поя-

вился в образе «Дотторе», начальника уголовной и политической полиции, человека одержимого, помешавшегося на идее репрессивного всевластия и неуязвимости господствующего зла. В двух последних фильмах — «Дело Маттеи» и «Рабочий класс идет в рай» — его герои при всем их отличии от персонажей первых фильмов снова живут на разных полюсах социальной иерархии.

Как справедливо заметил один из критиков, «в панораме сегодняшнего кино Джан Мария Волонте имеет такое же значение, как и кинематографисты, под руководством которых он снимается». А другой критик метко характеризовал Волонте, как «герильеро в форме актера». Сам же артист заявляет, что для него быть актером, значит «поставить перед собой вопрос о выборе на уровне самого существования», «стараться установить революционные связи между жизнью и искусством».

Однако рядом с такими кинематографистами-бойцами, как Волонте и его единомышленники, на мировых кинопросторах орудует немало ловких дельцов, использующих сложившуюся ситуацию лишь как моду, выгодную конъюнктуру, открывающую еще один источник бизнеса. С другой стороны, на той же ниве действуют в высшей степени бойко и крикливо всякого рода «ультралевые», гошисты, маоисты, с помощью кино пытающиеся спровоцировать выгодные им социальные эксцессы. Подобные «левые» фильмы заметно плодятся, засоряя экран и незрелые умы своими мнимореволюционными призывами. Несколько лент такого толка оказалось, например, в программе Двухнедельника кинорежиссеров.

Но в шумной многоголосице играющих в прогресс отчетливо звучат крепнущие голоса подлинно прогрессивных кинодеятелей, которые, хотя и сохраняют определенного рода иллюзии, разоблачают античеловечность капиталистического мира, открыто называют виновников зла, ищут реальные пути выхода из противоречий буржуазного общества.

Эта активность художников, стремящихся серьезно и с учетом реальных условий социальной борьбы подойти к решению назревших общественных проблем, к отражению этих проблем в киноискусстве, тем более ценна, когда рядом с «ультрареволюционными» болтунами на внимание претендуют и такие «прогрессисты», позиции которых кокетливо-вызывающе сформулированы немецким кинокритиком Фридой Графе: «Писать в защиту или против чего-либо, цепляться за какие-либо идеи как их противник или как сторонник я считаю самой современной формой эксплуатации». Фрида Графе склонна рассматривать кинопроизведение лишь с точки зрения, так сказать, «революционно-эстетических» новаций, отрицая всякое иное значение киноторчества. Но подобные «революционно-эстетические» ленты, попадавшиеся среди короткометражных фильмов фестиваля, не имели, как и следовало ожидать, никакого успеха ни у публики, ни у зрителей, радуя лишь нарциссистски влюбленных в себя эстетов.

Подлинно прогрессивные демократические кинематографисты противостоят как анархическим «левым» метаниям гошистов, так и снобизму холодных поклонников интеллектуально-модернистского «протеста».

В этих беглых заметках, написанных по свежим следам увиденного, мы не касались фильмов, представленных на фестивале социалистическими странами, и в частности, нашей кинематографией. Они заслуживают специального разбора. Отметим только, как весьма характерный факт, что именно в связи с советским фильмом Андрея Тарковского «Солярис», который получил один из главных призов фестиваля — Большой специальный приз жюри,— в решении последнего могла появиться формулировка: «За оригинальное воплощение гуманистических идеалов человечества».

Гуманистические идеалы человечества никак не совмещаются ни с насильником Алексом, ни со всякого рода «заводными апельсинами», ни со слепыми «поборниками справедливости». Тем более важно, что боевой гуманизм и на западных экранах пробивает себе дорогу. Ему принадлежит будущее.

Человек, до конца выполнивший свой долг

Л. Арнштам

Шел 1933 год. Дети моей страны и дети других стран земли ходили в школы, читали книжки, пели песни, ссорились, мирились, мечтали о подвигах.

Но год был особенный. В тот год в Германии пришли к власти самые черные силы зла.

Именно в том году германский фашизм с барабанным боем возвестил всему человечеству о том, что им начато наступление на человечность. На весь мир прозвучали в те дни первые такты зловещего марша, под который в недалеком будущем фашисты устремятся к гибели миллионов человеческих жизней, к гибели непреходящих ценностей общечеловеческой культуры... Ведь восклицание Геринга: «Когда я слышу слово культура, я хватаюсь за пистолет»,—не было случайной «завитушкой» ораторского темперамента. Оно было программой действия.

...Детей моей страны воспитывали в добре. И детям моей страны трудно было поверить, что существует страна, где на кострах сжигают то, к чему они привыкли относиться с таким уважением и с такой любовью. Им казалось немыслимым, что где-то, в чаду и пламени, корчатся и сгорают книги.

Детям моей страны было также трудно поверить, что существует такое место на земле, где убийство, умерщвление себе подобных почитается за «высшую доблесть и высшую форму мужественности».

Однако это было именно так!

Но вот на весь мир раздался голос Человека, и голос Человека оказался сильнее бесчеловечно громыхающего воя и барабанной трескотни сил зла. То был голос солдата революции, коммуниста Димитрова.

Весь мир, все честные люди земли с трепетом и гордостью за человеческое достоинство следили за поединком болгарина с фашизмом.

...Однажды я вышел на наш двор. Это был двор большого ленинградского дома. Десятки детей с утра до ночи владели его просторами. Оттуда, снизу всегда подымался к моим окнам ребячий гомон.

В тот день посреди двора возвышалось несколько бочек. На бочках восседали дети, изображающие, как я понял по их поведению, фашистских судей. Дети моего двора играли в «Лейпцигский процесс». Они играли «в Димитрова». Да! Уже не Д'Артаньян, не Монте-Кристо, не Монтигомо Ястребиный Коготь, и даже не Овод, а именно болгарин Димитров сделался в те дни любимым героем детей моей страны.

И он стоял перед синклитом фашистских судей, сжимая в руках деревянную саблю, голубоглазый, курносый «Димитров» моего двора.

А в стороне горько плакала, размазывая по лицу слезы, совсем маленькая девочка.

— Чего ты ревешь, Ленка? — спросил я ее.

— Да... — шмыгая носом, тянула она.— Ни один мальчишка не хочет быть Герингом... И они заставляют меня. А я не хочу быть Герингом... Я не согласна!..

И тогда, много лет назад, когда я смотрел в ее заплаканные, упрямые «несогласные» глаза, я подумал, что нет более убедительного признания подвига, чем когда подвиг этот становится предметом детских игр, ибо герой детских помыслов и чувств всегда благороден и чист, как благородны и чисты детские души и помыслы.

Лена — девочка моего двора — до конца своей короткой жизни осталась «не согласна» со злом.

Пришло время, когда и она, как Димитров, вступила в бой с фашизмом, в свой смертный бой... Она погибла блокадной зимой 1942 года, вытаскивая раненых из-под развалин порушенного фашистской бомбой ленинградского дома.

...Недавно все прогрессивное человечество,

все честные люди земли отпраздновали девяностолетие со дня рождения великого сына болгарского народа Георгия Димитрова.

Болгарские кинематографисты отметили эту дату несколькими документальными фильмами. В скором времени они заканчивают работу и над большим художественным фильмом, посвященным подвигу Димитрова, вступившего в бесстрашный поединок с фашизмом на Лейпцигском процессе.

Пятнадцать лет назад мне посчастливилось снять вместе с болгарскими друзьями первый художественный фильм на этом же материале. Перед премьерой фильма «Урок истории» в Софии я и рассказал первым его зрителям маленькую историю о детях одного ленинградского двора, которой и ныне позволил себе предварить эти заметки об увиденных мною документальных фильмах болгарских кинематографистов.

Итак три фильма: «Опус № 8085» (порядковый тюремный номер арестанта Димитрова), «Бабушка Парашкева» и «Болгарин Димитров».

Фильм «Опус № 8085» (сценарий Ивана Славкова и Георгия Стойчева, режиссер Нюма Белогорский), в сущности, первый серьезный документальный фильм-исследование о Лейпцигском процессе.

27 февраля 1973 года исполнится сорок лет с того дня, когда запылал рейхстаг, сорок лет этой «провокации века», столь блистательно разоблаченной Димитровым!

И вот первое ощущение, возникшее сразу же после просмотра фильма: подвиг Димитрова, отдаленный от нас сорокалетием (и каким сорокалетием!), ничуть не потускнел. Наоборот, в наши дни напряженной идеологической борьбы он как бы обрел новые грани и зазвучал с новой силой. Пример Димитрова и ныне зовет нас к величайшей непримиримости там, где мы защищаем наше революционное первородство, наши коммунистические идеи.

«Опус № 8085»

И разве недавний судебный процесс над коммунисткой Анджелой Дэвис не свидетельствует о том, что никакими провокациями, никакими юридическими ухищрениями реакции и ныне не дано сломить дух носителям этих убеждений и этих идей!

Болгарские кинематографисты проделали огромную работу. Они тщательно использо-

вали все известные кинодокументы того времени, многие разыскали заново. Но даже хорошо знакомые мне кадры кинохроники, связанные с приходом к власти гитлеровской клики, с пожаром рейхстага и непосредственно с Лейпцигским процессом, обрели как бы новое качество. Новое качество рождено новыми связями, в какое поставили эти кадры авторы фильма-исследования.

Фашизм и Димитров. Время и коммунист. Вот два основных направления этого исследования, два направления организации всего материала фильма.

Лаконично, но точно отобран материал прихода фашистов к власти в Германии.

«Опус № 8085»

Атмосфера времени возникает из использования собственно кинодокументов в сочетании с множеством фотодокументов. Прием не новый, но употребленный в этом фильме с большой изобретательностью. Особенно удалось использование этого приема в частях фильма, непосредственно рассказывающих о Лейпцигском процессе.

Как известно, Лейпцигский процесс был целиком записан на звуковую пленку. Фашистские заправилы намеревались даже транслировать весь ход процесса по радио. Но после первых же выступлений Димитрова на суде они предусмотрительно отказались от этой, как оказалось, крайне опасной для них затеи. Звуковая же запись велась непрерывно и, к счастью, сохранилась до наших дней. Однако хроникальная съемка процесса, опять же после первых выступлений Димитрова, фактически была почти прекращена. Драгоценные для истории хроникальные кадры, конечно, бережно, до последнего метра, использованы в фильме «Опус № 8085». Но этих кадров так бесконечно мало!..

И все же авторам фильма удалось воссоздать на экране все наиболее важные этапы процесса. Сочетая небольшое количество хроникального материала, имевшегося в их распоряжении, с фотодокументами, да и просто с документами, возникающими время от времени на экране, талантливо сочетая все это с подлинной звуковой записью процесса, болгарские кинематографисты добились совершенно реального ощущения нашего присутствия на Лейпцигском процессе.

Язвительная ирония, великолепный артистизм там, где Димитров разоблачает фашизм и его уголовную сущность, страстная убежденность там, где он защищает свои коммунистические убеждения, высокая культура человека нового мира, которую он неуклонно противопоставляет барабанному невежеству тогдашних хозяев Германии,— все это нашло

в фильме точное и лаконичное выражение.

Особенной удачей авторов фильма я считаю воссоздание ими на экране одного из центральных событий Лейпцигского процесса — поединка Димитрова с Герингом. Здесь они достигли поистине виртуозного использования фотодокументов (в том числе и знаменитого фотомонтажа Джона Хартфильда). Сочетание этих фотодокументов с подлинной звукозаписью производит огромное впечатление.

Мне казалось, что я не только слышал глуховатый, настойчивый голос Димитрова и визгливые выкрики толстого Геринга, но и видел каждый их жест, видел испуганное лицо председателя суда Бюнгера, беспомощно

«Опус № 8085»

пытавшегося остановить болгарина; видел вытянувшиеся лица молодчиков фашистской элиты, заполнившей в этот день зал суда...

Превосходно также скомпонован материал, связанный с заключительной речью Димитрова на суде.

«Я защищаю себя самого как обвиняемый коммунист.

Я защищаю свою собственную коммунистическую революционную честь.

Я защищаю свои идеи, свои коммунистические убеждения.

Я защищаю смысл и содержание своей жизни...»

Сколько раз уже читана-перечитана эта речь Димитрова! Но ничто не может сравниться с тем впечатлением, какое производит она, произносимая его живым голосом в подлинной звуковой атмосфере фашистского суда, прерываемая то и дело председателем Бюнгером, гулом зала, где даже вдруг наступившая тишина кажется насыщенной невиданными грозовыми разрядами...

Исследование, каким является этот фильм, не было бы исследованием, если бы создатели его ограничились только материалом самого Лейпцигского процесса.

Тема — время и коммунист — требовала определенного масштаба повествования. И мы видим незабываемые кадры! Пролетарии всего мира, лучшие люди земли подымаются на защиту Димитрова.

На экране Барбюс, Ромен Роллан, Горький, Кашен, Торез, Долорес Ибаррури. Гигантские митинги в городах Европы. Миллионы сердец бьются в унисон с горячим сердцем болгарина.

Так перед нами возникает в фильме иная атмосфера века, казалось бы, униженного самим существованием на земле коричневого безумия.

И, наконец, Москва! Москва — вторая родина, усыновившая и принявшая в свои объя-

тия Димитрова и его товарищей Попова и Танева.

27 февраля 1934 года Москва встречала их. До самого прилета в Москву никто точно не знал, кто находится на борту самолета, без всякого оповещения приближавшегося к границе Советского Союза...

Лишь ближе к вечеру разнесся слух, что на этом самолете, возможно, летят в Советский Союз герои Лейпцигского процесса. Наскоро собрав аппаратуру, бросились на аэродром кинохроникеры. С какого-то ближайшего предприятия «рванули» на аэродром рабочие с заводским оркестром во главе... И не было никакой срепетированной встречи. Был истинный жар сердец и народная радость: Димитров на свободе, он с нами!

Нельзя без волнения и ныне смотреть на скупые кадры, рассказывающие об этой встрече.

Но Димитров не был бы Димитровым, если бы, оказавшись на свободе, он не ринулся сразу в новый бой. Это был бой за Тельмана, за десятки тысяч других узников, томившихся в фашистских застенках, обреченных фашизмом на истребление.

И то, что с экрана почти сразу вслед за прилетом в Москву звучат горячие слова Димитрова, призывающего к защите Тельмана, воспринимается как совершенная закономерность в построении всего фильма-исследования болгарских кинематографистов.

И, безусловно, закономерно и то, что в заключительной части фильма мы видим Димитрова на трибуне VII конгресса Коминтерна, избравшего его генеральным секретарем Исполкома Коминтерна. Ведь именно с этой трибуны Димитров подверг уничтожающему анализу фашизм, тот самый фашизм, с которым он свел столь близкое «личное знакомство». С этой трибуны Димитров призвал рабочих всего мира к единству перед лицом все нарастающей фашистской угрозы.

«Опус № 8085»

Через многие и нелегкие схватки с фашизмом и милитаризмом суждено еще будет пройти тем, кого мы видим с экрана в зале и в президиуме конгресса. (Мы еще раз встретимся с ними в фильме «Болгарин Димитров».)

Вглядываясь в хорошо знакомые и дорогие всему прогрессивному человечеству лица героев-борцов за новый мир, мы невольно следуем за ними по их трудным дорогам, вспоминаем о трудной, но гордой судьбе каждого, отдавшего, как и Димитров, весь жар своего сердца — а многие и самую жизнь — борьбе за коммунизм, долгим битвам с его врагами.

И вглядываясь в их лица, мы не можем не вспомнить пророческие слова, которыми Димитров поставил точку на Лейпцигском процессе: «Колесо истории вертится... И это колесо... не удастся остановить ни истребительными мероприятиями, ни каторжными приговорами, ни смертными казнями. Оно вертится и будет вертеться до окончательной победы коммунизма!»

...«Опус № 8085» — недлинный фильм. Но авторы, смонтировав его в предельно напряженном ритме, насытили короткое пространство большим и сложным содержанием. Они нигде не заторопились. Но и нигде не позволили себе многословия.

«Бабушка Парашкева»

Фильм суров, как суровы были события, о которых он рассказывает.

...«Бабушка Парашкева» (режиссер Георгий Янев) — второй фильм болгарских кинематографистов, который мне довелось увидеть. Хотя материал этого фильма во многом аналогичен материалу фильма «Опус № 8085», он создан в совершенно ином интонационном строе.

Для меня фильм «Бабушка Парашкева» прозвучал как бы лирическим дополнением к тому, первому фильму.

Болгарская многострадальная мать — этот образ сопровождает всю многовековую драматическую историю болгарского народа. «Майка в черном плате» — мать в черном! Мать, провожающая на трудную жизнь борцов за народное дело — своих сынов и дочерей...

Простая рабочая мать Парашкева Димитрова!

Совершенно о том не помышляя, она стала в сознании народа как бы всеобщей болгарской матерью. И нет такого болгарина, старого или молодого, который не улыбнулся бы доброй улыбкой, стоит только заговорить о «бабе Парашкеве»!

К тому времени, когда ее Георгий оказался в лапах немецких фашистов, она уже потеряла трех своих сыновей. Константин, Никола, Тодор — все трое отдали свои молодые жизни за дело революции. И теперь, когда смерть грозила четвертому, она во что бы то ни стало решила свидеться с ним. Ничто не могло противостоять ее настойчивости!

Эта худенькая, хрупкая старушка семидесяти двух лет отроду, с лицом, тронутым мелкой сетью морщин, не очень-то грамотная, но в которой как бы сконцентрировалась вся несгибаемая мудрость, духовная сила и стойкость ее народа, отправилась в фашистскую Германию.

Само появление в зале суда этой старой болгарки, укутанной в черный платок, произвело подлинный фурор. Равнодушная к всеобщему жадному любопытству всех этих господ, наполнивших зал суда, она вела себя со скромным и спокойным достоинством. Но когда подосланные к ней фашистские «защитники» пытались при ее посредстве поколебать мужество Георгия, пугая ее карами, которые его ждут, если он не изменит своего поведения на суде, она ответила им так, как только могла и должна была ответить мать Димитрова: «Нет... ничего этого я не скажу Георгию. На то ему и дан дар слова, чтобы он мог сказать то, что н а д о!»

Ее видели и слышали пролетарии Парижа. Она выступила на многотысячном митинге. Приветствуемая тысячами собравшихся на митинг для того, чтобы защитить ее сына, она вела себя так и разговаривала с ними так, как вела бы и разговаривала бы со своими соседками, такими же, как и она, старухами в «черных платах»...

Ее простота была величественна!

Она дождалась и того счастливого дня, когда встретилась со своим сыном в Советском Союзе.

Рабочие и работницы нашей страны с любовью приняли ее в свою семью. С ними, особенно с работницами-ткачихами (матушка ведь и сама всю жизнь ткала!), она чувствовала себя уже совершенно просто. Но так же просто чувствовала она себя с Горьким, который, глядя на нее и вслушиваясь в ее неторопливую речь, вспоминал, наверное, другую русскую мать — Ниловну... Чем-то она была схожа — эта болгарка — с той, русской. Матери детей революции!

Обо всем это рассказано в маленьком, лирическом фильме-этюде «Бабушка Парашкева». Рассказано ненавязчиво, скромно, любовно.

...В телевизионном четырехчастном фильме «Болгарин Димитров» режиссеры Нина и Янко Янковы (он же автор сценария) поставили перед собой нелегкую задачу. Жанр их фильма — биографический очерк. Материал очерка — факты биографии Димитрова в период от Лейпцигского процесса и до конца его героической жизни.

Однако этот период жизни Димитрова был связан со множеством событий огромной исторической значимости, и неизбежная краткость фильма могла привести к тому, что очерк «Болгарин Димитров» превратится просто-напросто в сухую биографическую справку-перечисление.

К счастью, так не случилось, ибо Янковы нашли точный и эмоциональный ключ к своему небольшому фильму.

На все восторженные эпитеты, какими награждали Димитрова ораторы, приветствовавшие в его лице г е р о я Лейпцига, он неизбежно отвечал: «Я выполнил свой долг».

В этом ответе Димитрова полностью отсутствовала какая-либо поза. Просто в ы п о л н е н и е д о л г а почитал он высшей доблестью бойца-революционера. И вся его жизнь — неукоснительное выполнение долга перед партией, перед своим народом, перед пролетариатом всего мира, перед человечеством, перед собственной совестью.

«Человек, до конца выполнивший свой долг»,— вот тот ключ, который избрали для фильма «Болгарин Димитров» его авторы.

Именно поэтому фильм начинается большим эпическим запевом:

> Человек, до конца выполнивший свой долг,
> ушел от нас, ушел навсегда.

Москва в трауре. Москва у гроба Димитрова (Димитров после тяжелой болезни скончался в Москве). В Колонном зале советские люди прощаются с одним из самых любимых героев века.

Траурный поезд медленно движется по болгарской земле. На всем пути поезда, на всем пространстве Болгарии — от границы и до Софии — вдоль насыпи железной дороги, у самых рельсов, на полях и лугах, мимо которых следует поезд, на станциях и полустанках — коленопреклоненные толпы. Мужчины молодые и старые, молодые женщины и старухи в «черных платах», юноши и девушки, только начинающие жизнь, дети — совсем малые и подростки,— вся Болгария, опу-

стившись на колени, провожает своего любимого сына...

Я хорошо помню потрясающее впечатление, которое производили эти кадры, снятые документалистами Советского Союза и Болгарии, тогда, когда впервые, сразу после похорон Димитрова, появились они на экранах нашей страны. Кадры эти и сейчас трогают до слез...

Человек ушел, выполнив свой долг!

...Он выполнил его и на Лейпцигском процессе. В фильме «Болгарин Димитров» Лейпцигский процесс — лишь короткое напоминание об этом выполненном долге. Приветствуя Димитрова, о нем говорпт на VII конгрессе Коминтерна Морис Торез: «...Димитров на Лейпцигском процессе защищал знамя свободы, цивилизации и гуманизма...» Другими словами, Димитров выполнил свой долг, защищая непреходящие ценности человеческого сообщества на земле!

О VII конгрессе Коминтерна в этом фильме рассказано гораздо подробнее, чем в фильме «Опус № 8085». Более подробный рассказ диктовался самой и д е е й фильма. Ведь каждое слово Димитрова, обращенное с трибуны к тем, кто собрался в этом зале, снова и снова требовало от них выполнения долга.

«...Смести с лица земли фашизм и вместе с ним капитализм!...» — вот конечная цель, к которой зовет Димитров.

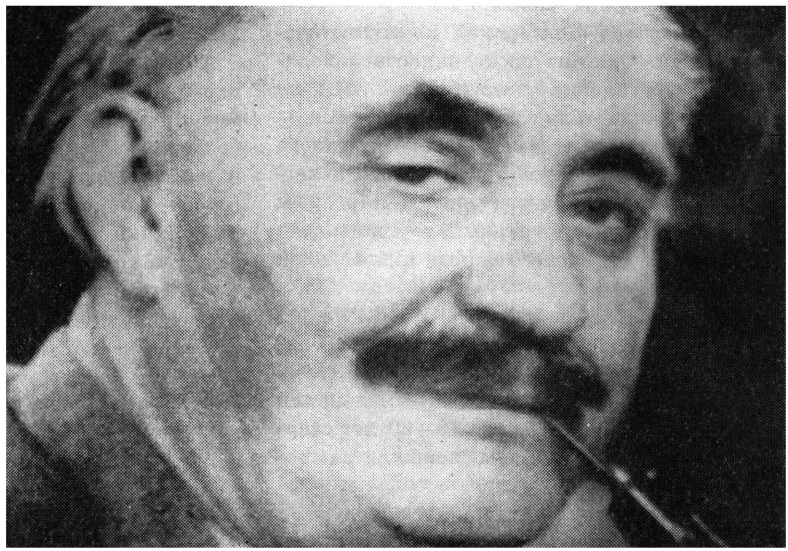
Как бы в ответ этому страстному призыву возникает в фильме короткая монтажная фраза войны 1941—1945 годов.

8 сентября 1944 года. Выполняя свой интернациональный долг, победоносная Красная Армия Страны Советов вступает на землю Болгарии. Кадры кинохроники, несмотря на всю их масштабную и человеческую убедительность, все же не в состоянии до конца передать тот взрыв всенародного ликования, с каким встречали своих братьев-освободителей жители болгарских сел и городов.

Болгарские друзья уверяли меня, что первый советский танк, появившийся в Софии, был поднят на руки вместе с танкистами. И хотя это кажется совершенно невероятным, я могу поверить в реальность невероятного.

9 сентября силами партизанских соединений, боевых групп и присоединившихся к ним частей Болгарской армии, при активной поддержке широких масс трудящихся фашистский режим в Болгарии был свергнут.

«Болгарин Димитров»



Партизаны спускаются с гор в Софию. Кажется, что они не идут, а прямо-таки летят по мостовым Софии, так легок и свободен их шаг!

Да, в Болгарии фашизм и капитализм сметены навсегда!

После двадцати двух лет изгнания Димитров, приговоренный в свое время болгарскими правителями к смертной казни, возвращается на родину. Бывший смертник, выполняя свой долг перед народом, зовет народ к жизни, зовет его строить новую жизнь!

...Выборы в Народное собрание.

...Димитров провозглашает республику: «Пусть здравствует и процветает в веках Народная Республика Болгария!»

...Пятый съезд Болгарской коммунистической партии. Одно из последних основополагающих выступлений Димитрова: «...Мы не питаем никаких иллюзий,— говорит он,— ...В нашей партии нет и не должно быть такого представления, что путь будет ровным и легким, как мостовая перед нашим Народным собранием... Это путь трудный, тернистый, но единственный для нашего народа и для нашей страны...»

И снова, и снова говорит о н о д о л г е, на этот раз о долге своего народа, народа Болгарии:

«Мы — маленькая страна, мы — маленький народ, но мы д о л ж н ы... за 15—20 лет свершить то, что другие страны свершили за столетия!»

В фильме, который начинается траурной одой, этот призыв Димитрова звучит завещанием.

И хотя авторы фильма «Болгарин Димитров» не рассказывают о сегодняшнем дне Болгарии, после просмотра его неизбежным выводом возникает мысль о том, что ученики и последователи Димитрова блистательно выполнили и выполняют долг, завещанный им их великим учителем. Ныне Болгария — крепкое, проверенное во многих испытаниях звено в содружестве стран социализма.

●

Таковы краткие впечатления после просмотра трех документальных фильмов, созданных болгарскими кинематографистами к девяностолетию Димитрова.

И все же, эти ленты, на мой взгляд, только начало, начало большой работы!

С нетерпением жду я нового художественного фильма о Димитрове и Лейпцигском процессе.

Верю, что это будет сильный и мудрый фильм. Ведь прошло немало времени с тех дней, когда я сам трудился над таким же фильмом. Неизмеримо выросло с тех пор историческое сознание наших народов, выросло и мастерство кинематографистов социалистических стран.

Но жизнь Георгия Димитрова не исчерпывается Лейпцигом. Она вся может стать предметом героического искусства.

А так как искусство, рожденное революцией, всегда несет в себе героическое начало, мне представляется, что долг и обязанность болгарских кинематографистов взволнованно и внимательно рассказать о разных этапах героической жизни этого дорогого всем честным людям земли человека. О жизни человека, до конца выполнившего свой долг.

ПОЧТА ЗАРУБЕЖНОГО ОТДЕЛА

Редакция получила письмо:

«Дорогая редакция!

Просим опубликовать статью о наиболее популярных и известных актерах Японии, которые запомнились нам своей интересной и яркой игрой. Особенно хотелось бы узнать, как начиналась творческая карьера самого знаменитого японского актера Тосиро Мифунэ, который исполнял роли в фильмах «Расёмон», «Красная борода», «Знамена самураев», «Восставший» и многих других.

С уважением
Владимир и Василий Сергеевы
г. Волгоград»

С аналогичной просьбой в редакцию обратились наши читатели А. Уйгун (Ташкент), В. Новиков и В. Курганов (Москва), Р. Мирский (Брест), Б. Барышев (Саратов) и ряд других.
Выполняем просьбу наших читателей.

Семь самураев Тосиро Мифунэ

А. Липков

На вопрос «Что побудило вас выбрать карьеру актера?» Тосиро Мифунэ отвечает коротко и прозаично: «Я прибыл в Японию в 1947 году. Был голоден и искал работу... любую работу. В поисках ее я обращался во многие места, в том числе и в компанию «Тохо», где моя анкета докатилась до чьего-то стола в актерском отделе. Я стал актером»*.

В этом лаконичном рассказе достаточно многое напоминает те однотипные легенды, из которых обычно складываются «жития» кинозвезд: улыбка фортуны, счастливый случай в облике доброй феи — режиссера или его ассистента, и юный талант (он или она — безразлично), дотоле теснившийся где-то в задних рядах массовки, робко пробовавший свои силы на любительской сцене или попросту, не ведая о своем призвании, бродивший по улице, начинает стремительный взлет: роли, слава, восторг почитателей.

Да, действительно, и у Тосиро Мифунэ было блистательное восхождение: в том же 1947 году он впервые снялся в кино, в 1948 — уже выступил в этапном для японского кино фильме «Пьяный ангел» под руководством Акиры Куросавы, в 1950 — сыграл главную роль в «Расёмоне», картине, которая год спустя завоевала на Венецианском фестивале «Золотого льва Святого Марка» и стала триумфом дотоле неизвестного Западу японского кино.

Да, действительно, Тосиро Мифунэ помог случай; постучав в двери компании «Тохо», он надеялся самое большее на место осветителя или подсобного рабочего; должность администратора съемочной площадки казалась ему пределом желаний, о карьере актера он и не мечтал.

И все же в рассказе Мифунэ о начале его актерской карьеры есть та серьезность, которая не укладывается в привычные святочные интонации «звездных» жизнеописаний. Серьезность, заданная контекстом истории.

На студию Мифунэ привел не только счастливый случай, его привела трудная судьба, его личная и всей страны. Об этом актер иногда говорит в своих интервью, как всегда, немного, но за его рассказами всегда чувствуется нечто гораздо большее.

Тосиро Мифунэ, сын японца фотографа, родился в 1920 году в Китае, в Маньчжурии. Здесь он вырос, обучился отцовской профессии, начал работать, а затем по обстоятельствам, от него не зависящим, стал солдатом, самым обыкновенным рядовым солдатом. Здесь же в Маньчжурии он и воевал — целых семь лет, срок более чем достаточный, чтобы возненавидеть войну на всю жизнь.

Конец войны также был нерадостным: позор поражения милитаристской Японии, жизнь в оккупированной американскими войсками стране.

По улицам Токио слонялись солдаты победившей армии, у них были сытые самоуверенные лица, они чувствовали себя хозяевами на чужой земле. Демобилизованные солдаты другой армии, той, которая войну начала и проиграла, чувствовали себя дома лишними. Бывший солдат Мифунэ не имел работы и хотел есть — история настраи-

* «Toshiro Mifune. Interview by Juliette Gambol». «Cinema», Vol. 3, № 6, Winter 1967, p. 29.

«Пьяный ангел» (1948). Режиссер Акира Куросава

вала воспринимать ее на материалистический лад.

Мифунэ повезло. Он нашел работу: целый год на студии его учили профессии актера. Впрочем, само по себе это нельзя счесть особой удачей — раньше или позже, хуже или лучше устроились и другие демобилизованные солдаты. Мифунэ повезло потому, что он встретился с людьми, которые помогли ему открыть в себе художника, осознать свою профессию не как ремесло, но как призвание, гражданский долг.

Пережив большую и трагическую полосу истории как один из рядовых, неотличимый от миллионов иных ее участников, теперь он получил возможность пережить ее заново — не только пережить, но и осмыслить. Роли, которые довелось сыграть Мифунэ в кино,— не калька его личной биографии. Это осмысление взаимоотношений человека и истории в существенных, общезначимых аспектах этой проблемы. Школа жизни, которую прошел актер, помогла ему научиться мыслить масштабами истории.

●

Свою первую большую роль Тосиро Мифунэ сыграл в «Пьяном ангеле» Куросавы, фильме, с удивительной полнотой отразившем то время, в которое он создавался, и ставшем, по мнению историков кино, для Японии тем же, чем были для Италии «Пайза» и «Похитители велосипедов».

«Пьяный ангел» открывался кадрами пузырящегося грязного пруда, зловонной лужи, заполнившей то ли огромную воронку от бомбы, то ли выгоревший фундамент какого-то особняка. Вокруг пруда уже теснятся быстро разросшиеся сверкающие неоном лавчонки — достижение «процветающей» послевоенной эры, а на его поверхности плавают гниющие отбросы, куски обгоревшего дерева, рванье и мусор — наследие недавней войны. Этот пруд, на берегах которого происходили события фильма, был одновременно и символом нравственной атмосферы окружающей жизни, символом духовной скверны, болезней, порожденных войной и разъедающих внешне благополучное общество.

Мифунэ играл в этом фильме гангстера, одного из тех парней, которые, придя с войны, не нашли способа зарабатывать на жизнь иначе как шантажом, вымогательством, угрозами, тех, кого война научила лишь простейшей форме человеческих взаимоотношений — праву сильного. (Кто знает, случись самому Мифунэ быть человеком, лишенным таланта, может, и ему пришлось бы играть подобную роль — не на экране, а в жизни.)

Раненый Мацунага (так в этом фильме зовут

героя Мифунэ) приходит к врачу извлечь засевшую в ладони пулю. Врач, однако, обнаруживает попутно, что его пациент болен туберкулезом, болен опасно и жить ему, по-видимому, осталось не так уж долго. Реакция гангстера на это сообщение элементарно однозначна: он избивает врача. Жизнь научила его отвечать на сигнал угрозы именно таким образом, жизнь вообще до предела ограничила способы проявления его индивидуальности. Дальнейший путь героя — это путь к возрождению в себе человека и человеческих чувств: благодарности, способности любить, желания делать людям добро. Это путь к воскрешению нравственному и одновременно — такова уж жестокая неизбежность — к гибели физической. Став иным как человек, он не может оставаться гангстером, его конфликт с бывшими сообщниками неминуем...

Роль в «Пьяном ангеле» стала для Мифунэ знаменательной по многим причинам. В ней в наиболее непосредственной форме отразились его личный опыт, впечатления, наблюдения послевоенных лет. В ней есть та конфликтность, то сложное сплетение взаимоотрицающих начал, которые ныне отличают многие из лучших его работ. Но главное значение этой роли для всей дальнейшей судьбы актера в том, что она свела его с Акирой Куросавой, режиссером, о котором Мифунэ напишет впоследствии: «Он научил меня практически всему, что я знаю, и именно он привел меня к самому себе как актеру... С другими как актер я никогда не сделал ничего, чем мог бы гордиться больше, чем тем, что было сделано с ним»*.

Влияние Куросавы на судьбу Мифунэ огромно. Собственно говоря, оно началось еще до «Пьяного ангела». Дебют актера состоялся в фильме «К краю серебряных гор», одним из сценаристов которого был Куросава. Почти во всех последующих фильмах режиссера (за исключением «Жить» и «Под стук трамвайных колес») Мифунэ играл ведущие роли. Неверно, однако, было бы думать, что в руках Куросавы актер был всего лишь послушной глиной. Мифунэ всегда сотворец, соавтор создаваемой роли. Именно о таком отношении к своей профессии он говорил в одном из интервью: «Актер не кукла с ниточками, которые дергает режиссер. Он человеческое существо с семенами всех эмоций, желаний и потребностей, заключенных в нем самом. Я пытаюсь найти сердцевину этой человеческой природы и затем исследовать и экспериментировать»**.

Подобный подход определился у Мифунэ уже в «Пьяном ангеле». «Я обнаружил, что не могу контролировать Мифунэ,— рассказывал Куросава о работе над этим фильмом.— Когда я увидел это, то позволил ему делать так, как он хочет, дал ему возможность играть роль свободно. Однако я беспокоился, потому что не мог сдерживать его, и картина начинала резко отличаться от той, какую я задумывал. Но все же я не хотел подавлять этой жизненной силы... Я видел его раньше — в фильме

«Знамена самураев» (1968). Режиссер Хироси Инагаки

* Цит. по кн.: Donald Richie. The Films of Akira Kurosawa, Los Angeles, p. 9.

** «Toshiro Mifune. Interview by Juliette Gambol». «Cinema», Vol. 3, № 6, Winter 1967, p. 27.

Танигути «К краю серебряных гор», но у меня и мысли не возникало, что он может быть таким. К примеру, его реакции предельно быстры. Он понимает все, что ему говорят, сразу и сполна. Он крайне чуток к намерениям режиссера»*.

Добавим, что и Куросава в момент встречи с Мифунэ совсем еще не был тем великим режиссером, который представляет ныне лицо японского кино. Он еще только складывался как художник и, лишь поставив «Пьяного ангела», мог сказать: «В этой картине я, наконец, стал собой. Это была моя картина. Ее сделал я и никто другой»**.

Встреча Куросавы и Мифунэ ознаменовала рождение в искусстве каждого из них. По меткому замечанию одного западного критика, спорить о том, чьи заслуги, Куросавы или Мифунэ, больше, равносильно выяснению вопроса: кто появился раньше, яйцо или курица.

●

Поразительно многолик Мифунэ в своих экранных ролях, а их у него около ста. Он представал в образах врача («Безмолвная дуэль»), детектива («Бездомный пес»), художника («Скандал»), учителя дзю-до («Гений дзю-до»), чиновника, мстящего за гибель своего отца («Злые остаются живыми»), мелкого промышленника, одержимого страхом перед атомной бомбой («Записки живущего»), автоконструктора («Большой приз»), главы крупной компании («Небо и ад»), играл героев классической литературы — Рогожина в «Идиоте» Достоевского, Ваську Пепла в «На дне» Горького, шекспировского Макбета (действие всех этих произведений было перенесено в Японию). Мы видели его и в образе рикши Мацугоро («Человек-рикша»), простого грубоватого человека из народа, задиристого и доброго, преданного и верного. Роль принесла Мифунэ «Оскара», а фильму — золотую награду Венецианского фестиваля, однако сам актер без любви вспоминает об этой работе: это был «ремейк», повторение снятого пятнадцатью годами ранее и пользовавшегося успехом фильма, а Мифунэ не очень-то любит повторять сделанное другими.

«Кровавый трон» (1957). Режиссер Акира Куросава

Но, безусловно, чаще всего он появлялся в облике самурая: шагал по дороге с длинным мечом у пояса, рубился в яростных схватках, наполненных лязгом железа, свистом стрел, храпеньем взрывающих землю коней, встречался с врагом в безмолвном поединке, где один удар, один взмах меча решал судьбу боя — жизнь или смерть.

Чем вызвана приверженность актера этому переходящему из фильма в фильм образу? Наверное, и силой, человеческой значимостью подобных характеров — само дарование актера требует ролей крупных, масштабных, ему необходим герой-личность. И тем еще,

* Цит. по кн.: Donald Richie, p. 49.
** Там же, стр. 47.

что образ воина сродни его позиции в искусстве — всегда активной, деятельной, отстаивающей добро и правду во враждебном добру и правде мире. И тем, наконец, что, обращаясь к истории в обобщенной форме самурайской притчи, актер может находить в ней ответ на самые широкие, самые важные философские проблемы, интересующие японское общество сегодня.

Любопытно сопоставить «самурайские» фильмы, в которых играл Мифунэ, с вроде бы однотипными, родственными по форме американскими вестернами. Это родство, кстати, подтверждается и тем, что сюжеты трех картин Куросавы — Мифунэ дали повод для создания их ковбойских аналогов: «Семь самураев» послужили основой известной у нас «Великолепной семерки» Джона Старджеса, «Расёмон» был трансформирован в «Насилие» американцем Мартином Риттом, фабула «Йодзимбо» была украдена итальянским мастером вестернов-спагетти Серджо Леоне в его картине «За лишнюю горсть долларов».

Перейдя в вестерн, самурай оказался в иной среде и ином окружении, он заговорил на чужом языке, вместо меча у его пояса появился тяжелый кольт. Все эти отличия не столь уж существенны. Существенно иное, то, о чем говорил сам Мифунэ в интервью, данном советскому киноведу Инне Генс: «Бродячий самурай, с мечом в руках выступающий за справедливость, в защиту слабых и униженных, кажется мне выразителем гуманистического начала. Но герой вестерна во многом отличается от самураев, которых мне довелось сыграть в фильмах Куросавы, своей условностью и антиисторичностью»*.

Добавим, что самураи Мифунэ отличны не только от героев вестерна. Они не похожи и на тех идеализированных персонажей, которых во множестве поставлял японскому зрителю популярный жанр дзидай-гэки, извлекавший из недр истории легенды о непобедимых самураях, любовавшийся картинными сценами их поединков и битв, роскошью старинных костюмов, красотой древних обрядов и обычаев. История в этих фильмах, в характерах населяющих их условных фигур, была лишь фоном, экзотическим антуражем происходящих событий. В лучших из фильмов Мифунэ (к сожалению, нельзя сказать во всех — и у него были проходные роли, играть которые его обязывали контракты с компаниями) она — воздух действия.

Герои Мифунэ, будь то подлинные исторические деятели или вымышленные фантазией сценариста бродяги с мечом, рождены историей, они живут ее страстями, выражают существеннейшие стороны ее кровавого и конфликтного движения, даже если сами вынесены обстоятельствами на самую обочину исторического процесса.

Взаимосвязь человека и истории, наверное, нетрудно было бы проследить и на иных ролях Мифунэ, на тех, где он полностью принадлежит современности или совсем недавнему прошлому, но, пожалуй, именно в «самурайском цикле» в силу кажущейся однотипности составляющих его фильмов, в силу того, что герой в них эволюционирует вместе с самой темой, тема эта проступает наиболее отчетливо во всем разнообразии своих вариаций.

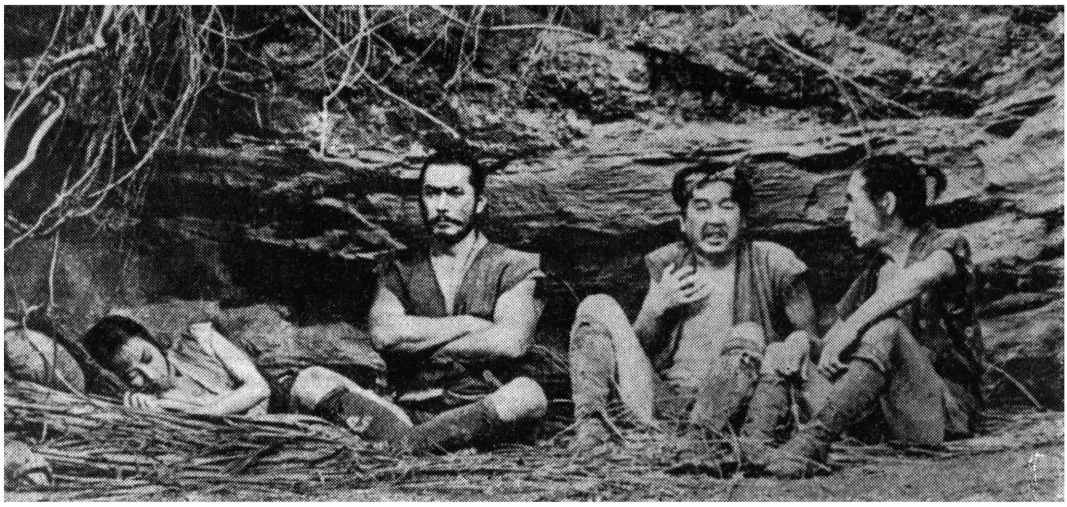
●

При первом знакомстве с самураями, сыгранными Мифунэ, поражаясь свирепой воинственности их облика, горящему взгляду, искаженному яростью битвы выражению лица, нетрудно составить мнение, что они и являют собой героический идеал самурайства в самом высшем его проявлении. Впечатление это, однако, поверхностно и обманчиво. Несмотря на всю героичность осанки этих мужественных и действительно впечатляющих фигур, они, как правило, плохие самураи. Плохие не потому, что не умеют как следует владеть мечом (хотя среди героев Мифунэ есть и такой), но потому, что нарушили самурайские заповеди, кодекс «бусидо» — путь воина.

Впрочем, об этих героях чуть позже. Сначала о том, кто в самом деле воплощает собой идеал самурая.

В фильме Куросавы «Три негодяя в скрытой крепости» (1958) Мифунэ играл самурая Рохурота Макабэ, молчаливого, сурового че-

* «Советский экран», 1966, № 7, стр. 16.



«Три негодяя в скрытой крепости» (1958). Режиссер Акира Куросава

ловека, возложившего на себя сулящую множество опасностей задачу: вывести через границу захваченного врагом княжества на землю дружественных соседей спасенную им принцессу и большой груз принадлежащего ее клану золота.

Картина эта, откровенно приключенческая, полная захватывающих поворотов сюжета, напряженных погонь и поединков, эффектных массовых сцен, намеренно лишена сколько-нибудь глубокого философского подтекста. («Это все равно, как если бы Буньюэль поставил «Знак Зорро»,— замечает исследователь творчества Куросавы Дональд Ричи*.) Авторы фильма словно вполне всерьез взялись вести игру по всем правилам развлекательного кинематографа, взялись показать ремесленникам, как могут работать в этом жанре настоящие художники, насколько достоверным, впечатляющим и экспрессивным может быть их рассказ, каким может предстать на экране герой-воин, когда его играет актер такого таланта и вулканического темперамента, как Тосиро Мифунэ.

С момента своего появления на экране Мифунэ — Макабэ поражает мощью личности, гневным рыкающим голосом, привыкшим только к одной повелительной интонации, почти полной неподвижностью бесстрастного лица, словно бы недоступного какимлибо человеческим эмоциям: он выше их. Да, этот герой рожден командовать и устрашать; меч или алебарда в его руках кажутся ювелирным инструментом — ни одного миллиметра лишнего движения, каждый взмах, каждый удар завершен и совершенен, как каллиграфический росчерк. У него решительный, находчивый ум, способный быстро ориентироваться и принимать решения в самых отчаянных, самых безнадежных ситуациях. Макабэ — идеал преданности и служения своей госпоже, и если порой в его обращении к ней и слышится привычная властная интонация, то это лишь для ее же блага: пока они на территории врага, глава всему он.

Однако фильм называется «Три негодяя в скрытой крепости». Двух из этих негодяев нетрудно распознать сразу же. Это бежавшие из плена крестьяне, на которых генерал наткнулся в горной расселине и превратил их в некое подобие вьючных ишаков. Эти двое действительно наделены всеми человеческими

* Donald Richie, p. 134

«Гений дзю-до» (1965). Режиссер Сеитиро Утикава

грехами: они трусливы, лживы, алчны. Пороки эти, впрочем, вызывают лишь снисходительную иронию — иными и не могли быть люди, всю жизнь не видавшие ничего, кроме нищеты и побоев. Кто же третий негодяй? Поскольку в укрытой среди гор крепости мужчин всего трое, выходит, что негодяй этот — Макабэ. И зритель очень скоро узнает почему. Чтобы спасти принцессу, он подменил ее своей собственной сестрой: ей также было шестнадцать — ее казнили. «Ты убил свою сестру и не пролил ни одной слезы»,— говорит ему принцесса. Для нее он — убийца. Он не преступал самурайских законов, но преступил законы человеческие. Макабэ — негодяй именно потому, что как самурай он само совершенство. К восхищению им авторы примешивают нестирающийся оттенок жути. Пути человека и воина разошлись в разные стороны. Самурайский кодекс чести античеловечен в самой своей основе.

Спустя несколько лет Мифунэ довелось сыграть роль, по сути, диаметрально противоположную этой. Его герой утверждал свое право зваться человеком именно тем, что восставал против догм чести и долга. Это произошло в фильме «Восставший» (1967) режиссера Масаки Кобаяси.

Самурай Исабуро Сасахара всегда преданно служил своему повелителю. Даже когда тот приказал его сыну Йогоро жениться на своей впавшей в немилость и отлученной от ложа супруге, на лице Сасахары не дрогнул ни один мускул. Это унизительно, но он слуга своего господина и обязан выполнять его волю.

Шло время. Насильно навязанный брак оказался счастливым, стал браком по любви. Жена подарила Йогоро дочь. Благополучие их, однако, было недолгим. Властитель надумал простить свою бывшую жену и вновь приблизить ее к себе.

Противиться бессмысленно — таков обычай. Противиться еще и безнадежно, ибо двое самураев — отец и сын — не смогут победить целое войско, подвластное их господину. Супруги готовы подчиниться своей участи.

И тут всегда бесстрастное лицо Исабуро искажает гнев. О'Ити не кукла. Она человек. Она жена его сына, мать его внучки. Выбор между основой основ «бусидо» — законом верности своему господину и верностью своему достоинству человека — неизбежен. Исабуро выбирает последнее. Это вызов установленному от века порядку, и значит самурай Исабуро должен брать в руки меч.

А далее яростные стычки и поединки, в которых Мифунэ так же великолепен, как и в роли Макабэ: так же стремительны и точны взмахи его меча, так же сурово и непреклонно его лицо. Только сопутствовавший его прежнему герою холод отчуждения сменяется

на этот раз самой искренней симпатией — перед зрителем не сверхчеловек, а просто человек. Это больше.

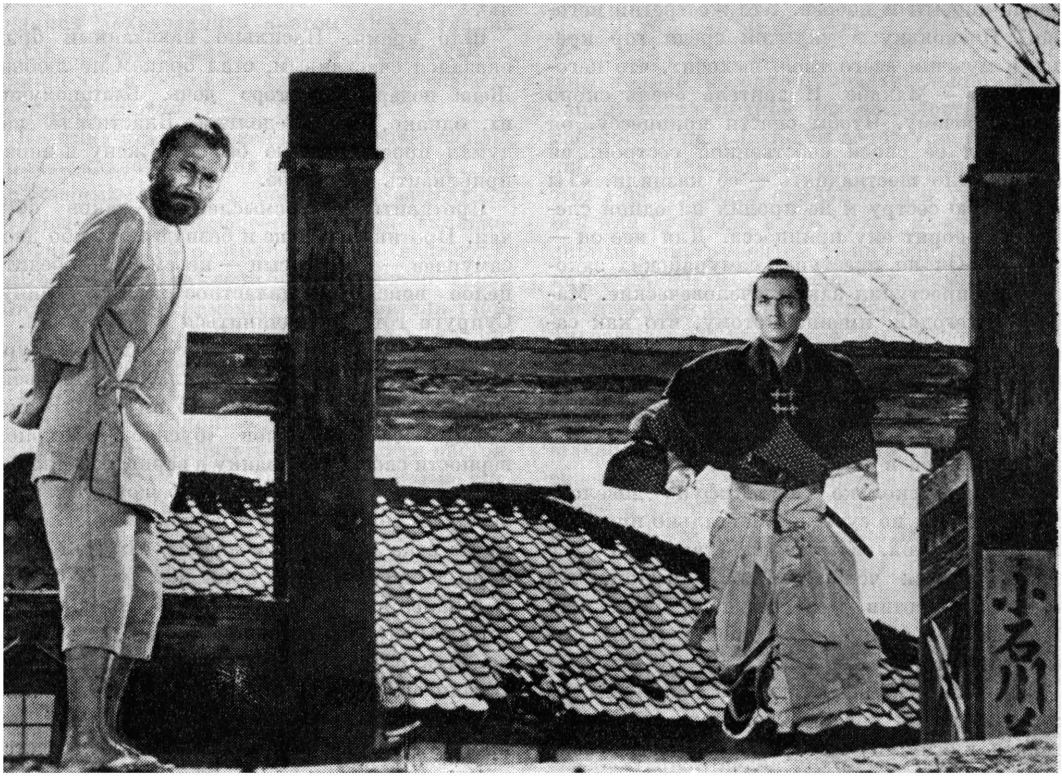
Исабуро не может победить — слишком неравны силы. Он падает, истекая кровью, в пыльную траву у самой границы той, уже неподвластной его бывшему господину земли, которая должна дать приют осиротевшей наследнице его рода. И все же победа на его стороне. Победа нравственная. Человек перестает быть безликой частью иерархического механизма, человек идет к осознанию себя как человека. Такова неизбежная логика движения истории.

Протест героя «Восставшего» — протест открытый, обращенный в будущее, вдохновленный надеждой на моральный прогресс человечества. Еще ранее Мифунэ исследовал возможность протеста иного рода, протеста пессимистического, рожденного не нравственным самосознанием героя, а скептической трезвостью лишенного каких бы то ни было иллюзий разума.

Собственно говоря, для Сандзюро — так зовется в фильме Куросавы «Йодзимбо» (1961) самурай Мифунэ — слово «протест» звучит слишком громко. Он не протестует против самурайских догм. Он на них попросту плюет.

О какой верности может идти речь, когда те господа, которым он, бродячий самурай, нанимается служить — откровенная банда подонков, торгашей, сводников, хозяев бардаков и пивных, враждующая с другой подоб-

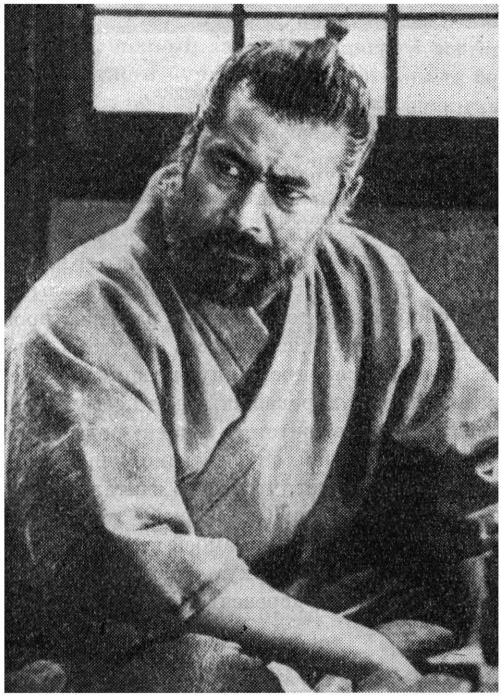
«Красная борода» (1965). Режиссер Акира Куросава



ной же, ничем не лучшей бандой. Сандзюро берет деньги сразу от обеих враждующих сторон и ничего не делает, чтобы какая-либо из них победила. Он только стравливает их, пусть сами перебивают друг друга — он не станет марать свой меч в этой смрадной куче. Такова его этика, лишенная какого-либо уважения к чести и вместе с тем внутренне глубоко оправданная. Понятия чести, долга, верности имеют смысл лишь тогда, когда приложены к благородной цели.

В продолжении «Йодзимбо» — фильме «Цубаки Сандзюро» (1962)—тот же герой появляется в центре дворцовых интриг, феодальных заговоров. Враждующие стороны на этот раз далеко не столь равнозначны, как в предшествовавшей серии. К власти рвется негодяй Кикуи, воспрепятствовать ему пытается десяток заговорщиков, молодых самураев, сторону которых принимает и Сандзюро. Но насколько человечески выше их оказывается он, пропыленный вечными дорогами, небритый и нечесаный, всегда голодный, любящий пропустить стаканчик чего-нибудь крепкого, бесцеремонно ерничающий, зевающий, почесывающий палашом спину в минуты самых ответственных споров и решений. Когда кичащиеся своей самурайской доблестью недоросли говорят, что в случае поражения сделают себе харакири, лицо Сандзюро передергивается, как от зубной боли или рези в суставах. Вся эта риторика и романтика для молодняка, а для него — дело, кровавая, утомительная и опустошающая работа, которую он делает за деньги (таково уж ремесло, которое его кормит), но не только из-за них. Деньги можно заработать, служа любой стороне, а неправой — так даже больше; бродячий самурай Сандзюро может сражаться лишь на стороне правых.

«Красная борода»



Он слишком хорошо знает цену своей работе, цену жизни и смерти; гораздо лучше, чем те, которые поучают его, что убивать нехорошо. И если уж он берется за меч, то делает это без азарта, без упоения битвой — он сыт этой работой по горло, вынудить браться за нее его может только необходимость.

Когда в финальном поединке, поставленном Куросавой с редким даже для него жестоким, но необходимым и оправданным здесь натурализмом, Мифунэ пронзает своего противника самурая Мурото ударом в сердце и из раны вырывается хлещущая фонтаном струя крови (механизм, спрятанный под кимоно актера Накадаи, нагнетал раствор шоколадного сиропа под давлением в тридцать фунтов), свидетели этой битвы, молодые самураи, восхищены: как великолепно! «Думайте, что говорите», — зло обрывает их Сандзюро. Он знает, что секунду назад сам мог быть пронзен таким же ударом. Знает, что убитый им Мурото был настоящим воином, а единственный его человеческий изъян состоял в преданности абстракции чести, толкнувшей его на этот бессмысленный и никому уже не нужный бой.

Сандзюро уходит вдаль широким усталым шагом. Он победил, но не чувствует себя

«Красная борода»

победителем. Его родило время упадка и смут, время крушения установленных ценностей и нравственных норм, время, когда история утрачивает очевидность своего движения к прогрессу и выступает в облике лишенной смысла хаотической смены времен.

Даже если это и так, как бы говорит созданным им образом Мифунэ, все равно не стирается грань между добром и злом, человечностью и бесчеловечностью. Но взгляд художника на этот раз пронизан тревогой и скепсисом — будущего у его героя нет. Он приходит, чтобы снова уйти.

Кто же должен прийти ему на смену? На этот вопрос может ответить роль, сыгранная Мифунэ в фильме Куросавы «Семь самураев» (1954),— ее актер называет в числе двух своих самых любимых работ (вторая — Такэтоки Васидзу в «Кровавом троне», об этой работе нам предстоит говорить вскоре).

Образ, созданный актером в «Семи самураях», являет собой нечто поистине уникальное. Это самурай-самозванец, самурай-мужик, «раблезианский Санчо Панса с душой Дон-Кихота»*, как назвал его польский критик Александр Яцкевич. Зовут его Кикутьё.

Одно его появление уже вызывает улыбку. Этот оборванец с торчащими в разные стороны усиками, явившийся невесть откуда с мечом на плече, усиленно напускающий на себя грозный вид, уворовавший где-то самурайские доспехи и даже свиток со «своей» родословной (согласно которой ему недавно исполнилось тринадцать), хочет, чтобы его считали настоящим самураем, чтобы старый, умудренный боями и жизнью воин Камбей взял его в свою «великолепную семерку», которая должна защитить нищую деревеньку от угрожающих

* Aleksander Jackewicz. Przypowiesc o siedmiu samurajach, «Film», N 43, 1960, s. 5.

ей бандитов. И хотя проверку на «профпригодность», учиненную Камбеем всем пришедшим к нему самураям, Кикутьё с треском провалил (он единственный из всех схлопотал удар палкой по черепу — таким образом стоявший за дверью оруженосец экзаменовал каждого входящего), он все же становится одним из незаменимейших членов семерки, одним из наиглавнейших для смысла фильма героев.

От всех иных, опытных и мужественных воинов его отличает наивное простодушие ребенка. Он не может хранить на лице маску непоколебимого достоинства, он должен пережить все свои эмоции сразу, излить их мгновенно, не сдерживая ни секунды. Его лицо живет тысячью сменяющих друг друга чувств: он ликует, видя, как глазеют на его самурайскую выправку деревенские мальчишки; корчит презрительные гримасы, передразнивая и ругая барахлом мужиков, не умеющих держать пики; в пылу досады он рычит и пинает ногами воздух, как будто желая отомстить кому-то за свою же неловкость. Для самураев битва — ритуал, священнодействие. Для него она праздник, полный азарта, пьянящего восторга, радостного бурления сил — в запале боя он кричит по-петушиному, смеясь, поплевывает на руки, танцует над телом поверженного противника, вызывающе стучит себя по заднице, обращенной к бессильным настичь его врагам. Но за этой фарсовой, гротескной, почти буффонной внешностью кроется нечто гораздо большее. Есть в фильме мгновения, когда он по-настоящему серьезен. Таков его монолог о мужиках, выплеснувшийся в ответ на злую презрительную реплику одного из самураев. Слова эти заслуживают быть приведенными полностью:

«Кто, по-твоему, крестьяне? Святые? Нет, они самые подлые и ненадежные животные, какие только есть на земле. Если ты попросишь у них риса, они ответят, что его у них нет. Но он есть. У них есть все. Загляни на их чердаки, копни в их подземельях — ты найдешь все. Рис в кувшинах. Соль. Бобы. Сакэ. Посмотри в горы — везде спрятавшиеся фермы. Они всегда делают вид, что их притесняют. Они полны лжи. Когда доносится запах битвы, они берут бамбуковые копья. И нападают. Но нападают только на раненых и побежденных. Крестьяне — жалкие, трусливые, бесчестные, глупые, кровожадные звери. Ты насмешил меня так, что я плачу.

Но скажи, кто сделал из них зверей? Это сделал ты. Ты, самурай. Все вы, проклятые самураи. Каждый раз, когда вы сражаетесь, вы сжигаете деревни, уничтожаете поля, отнимаете продовольствие, насилуете женщин, берете в рабство мужчин. И убиваете их, если они сопротивляются. Ты слышишь меня, ты, проклятый самурай!»*

Мифунэ выкрикивает эту речь голосом, полным страсти, боли, гнева, копившихся годами и вырвавшихся в одно мгновение, говорит, всхлипывая, не стыдясь неприличных воину слез. Он не самурай — ни по рождению, ни по выучке. Он самурай лишь по внутреннему велению. Но на его стороне превосходство человеческое, классовое, историческое. Мужик взял в руки меч, отныне он хочет сам делать свою историю. И он будет ее делать.

Человек и история... Сопричастность ее движению может и возвышать человека, может, напротив, иссушать его, разрушать как личность. Эта альтернатива отчетливо прослеживается в одной из недавних работ Мифунэ — фильме «Знамена самураев» (1968, режиссер Хироси Инагаки).

Для героя фильма, мрачного, одержимого идеей объединения разрозненной на враждующие княжества феодальной Японии самурая Канскэ Ямамото не существует, как и для многих других самураев Мифунэ, кодекса чести — но в данном случае это отнюдь не достоинство.

Для Ямамото существует только цель, средства для ее достижения безразличны: подлость, подкуп, обман, предательство, кинжал в спину. Для него нет человеческих чувств, и даже едва забрезжившую искру любви к дочери разгромленного соседа он тут же гасит — эта девушка должна стать женой его князя, того, кому служит Ямамото, а точнее ска-

* Цит. по кн.: Donald Richie. The Films of Akira Kurosawa, Los Angeles, pp. 101—102.

«Восставший» (1967). Режиссер Масаки Кобаяси

зать — который сам служит ему средством исполнения великой, исторически прогрессивной государственной идеи. Годы, десятилетия проведены в седле, в походах, в кровавых битвах ради того, чтобы была единой Япония от моря и до моря. Ямамото не удалось увидеть сбывшейся свою мечту — в последнем бою стрела пронзила его глаз, залила кровью лицо. Его войска победили, его цель исполнена, но сам он мертв. А фактически он был мертв уже тогда, когда властной суровой походкой впервые вышел на экран — мертв нравственно...

Еще один гораздо более глубокий и художнически совершенный вариант гибели человеческого в своем герое разрабатывает Мифунэ в «Кровавом троне» Куросавы (1957), свободной экранизации шекспировского «Макбета». В этом непревзойденном по концентрации, по силе пронизывающего его трагизма фильме актер играл роль Такэтоки Васидзу (так стал зваться принявший облик японского самурая шотландский тан Макбет).

Трагедия втягивает его властно и повелительно. Судьба Васидзу кажется предопределенной уже тогда, когда он заблудился в лесу Кумотэ, наполненном туманными испарениями, хаосом скрюченных, сплетенных в неистовом беспорядке ветвей, сучьев, жуткими голосами неведомых тварей. Следующий шаг— встреча с демоном, восседающим близ груды человечьих костей и оскалившихся черепов; он пророчит великое будущее герою. Эта встреча кажется сном, который можно, рассмеявшись, забыть. Но смех, едва успев прозвучать, обрывается — на лице героя застывает предчувствие неведомого, надвигающегося ужаса. Предчувствие это скоро сбудется и потрясенный совершенным злодейством Васидзу будет стоять в своем доме, бессильный разжать пальцы, оцепенело сжимающие алебарду, перепачканную кровью убитого им властителя.

Преступление совершено. Казалось бы, оно должно принести герою власть, самоутверждение, неограниченную свободу действий. Но это лишь иллюзии. Васидзу теряет и себя, и власть над собой и своими поступками, и какую-либо свободу выбора. У него теперь только один путь — и дальше громоздить трупы, горы из трупов, лить кровь, реки крови, красить ею весь мир.

Поразительно ведет свою роль Мифунэ. Нельзя забыть его героя, в безумной ярости рубящего воздух, который кажется ему привидением Мики (Банко), вылетающего на коне из ворот замка в дождь и бурю, чтобы в последний раз узнать у лесного демона правду о своей судьбе; взрывающегося яростным отчаянным смехом, когда зал, где он ведет военный совет, наполняется тучей пронзительно кричащих птиц — это значит, что лес Кумотэ двинулся на замок, предсказание демона оказалось издевательством.

С этого момента Васидзу уже бессилен отсрочить стремительно надвигающуюся гибель. Его солдаты бегут в панике, и ни брань, ни побои, которыми он осыпает подвернувшихся под руку трусов, не могут никого остановить. Солдаты отвечают ему сначала гробовым молчанием, а затем ливнем стрел, пронзающих закрывающие его грудь доспехи и дощатую стену, к которой прижался герой. Мифунэ согласился, чтобы в него стреляли настоящими стрелами (естественно, что каждый выстрел был тщательно рассчитан и отрепетирован), и жестокая правдивость этих кадров сообщила всему финалу леденящую и мрачную торжественность.

Куросава и Мифунэ в своем «Макбете» главной сделали тему необратимости человеческих поступков, тему расплаты за зло. Одно совершенное преступление неминуемо влечет за собой следующее и также неминуемо ведет к возмездию. Зло как бы изнутри разъедает, уничтожает себя. Дорога злодеяний ведет к гибели. Об этом говорит весь ход истории, ход необратимый...

Многочисленный ряд мужественных, восхищающих и ужасающих самураев, сыгранных Мифунэ, по праву венчает образ, созданный им в «Красной бороде» Куросавы (1965). Впрочем, можно и оспаривать принадлежность доктора Ниидэ, по прозвищу Красная борода, именно к этой группе героев. Хотя он самурай по рождению, о чем свидетельствует

торчащая на его макушке косица, он оставил самурайское ремесло, и неизвестно, занимался ли им когда-либо. И все же его, не колеблясь, можно назвать воином — право на это дает ему ежедневная, изнурительная, лишенная тени романтического ореола битва, которую он ведет в своей больнице для бедных, битва с человеческими уродствами, физическими и духовными, с трущобной вонью, вшами, с нищетой и убожеством. Эта борьба требует от него полного напряжения, полной отдачи всего себя: профессионального умения, твердости, широты души, ясности ума, терпения, способности прощать и способности ненавидеть, а порой и попросту крепости кулака и силы мускулов.

Поразительно сыграна актером сцена драки на запустелом дворе какого-то гнусного притона, куда Нииде пришел, чтобы вызволить оттуда больную двенадцатилетнюю девочку. Резкими беспощадными ударами он крушит толпу наседающих на него вышибал, сутенеров, хозяйских прихлебателей, отбрасывая в стороны скрюченные от боли, харкающие кровью, хрустящие вывернутыми суставами тела. Есть мрачная ирония в том, что калечить людей вынужден тот, кто призван их лечить, что во имя любви к людям он должен быть жесток и безжалостен. Мифунэ верен излюбленному своему пути: к утверждению человечности он идет через — внешне, по видимости — полное отрицание ее.

Битва, которую ведет Нииде, казалось бы, безнадежна и обречена. Слишком неблагодарен его труд. И все же он не складывает оружия, он знает, что его сражение не может быть проиграно. Он знает, что сам он как человек может существовать, лишь живя для других.

Мифунэ сыграл в «Красной бороде» героя идеального (отнюдь не идеализированного). Такое под силу лишь великому актеру.

Таковы семь из множества образов, созданных Тосиро Мифунэ, семь его самураев. Образы эти, крайне непохожие друг на друга, объединены самой личностью актера-автора, не перевоплощающегося в своих героев, а становящегося ими, живущего их суровыми страстями, их трагическими судьбами.

Этих героев мы часто видели в пылу кипящей битвы, где в нерасплетаемом клубке сшибались добро, зло, правда, ложь, честь, бесчестие, мужество, подлость. Где падали оземь ржущие кони, изуродованные тела, отрубленные руки, где сама земля, казалось, вздыбившись, сливалась с обрушившимися на нее проливными струями и небом, наполненным криком и яростью.

Крик и ярость... Напомним откуда пришло это ставшее общеизвестным во многих странах сочетание слов. Оно из финального монолога шекспировского Макбета: «Жизнь... это повесть, которую пересказал дурак: в ней много крика и ярости, нет лишь смысла».

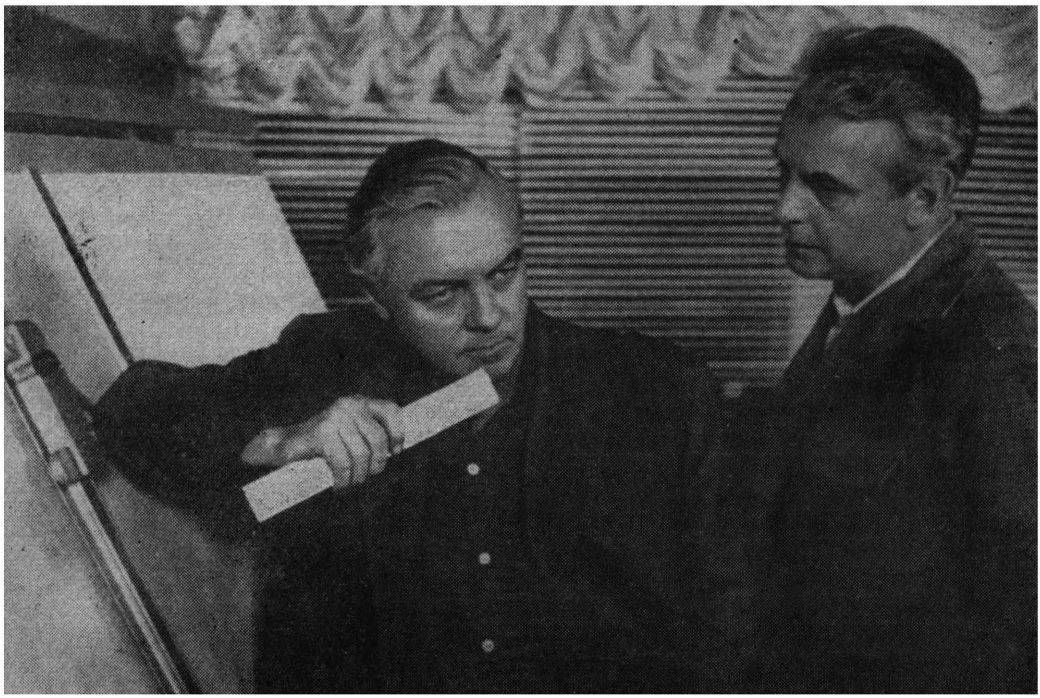
Повести, которые рассказывает с экрана актер, не расцвечивают в очередной раз поблекший самурайский миф. Они это миф разоблачают. Они полны жестокой и очищающей правды истории. В них много крика, ярости и большого смысла.

искусство КИНО искусство

Сценарий

Даниил Храбровицкий

Укрощение огня



«Укрощение огня». Башкирцев — К. Лавров, Сретенский — В. Сафонов

Окончание. Начало см. «ИК», 1972, № 9.

В майской степи стояла жара. Но степь не успела выгореть: местами еще зеленела трава и цвели красные маки.

— Ты обедал, Андрей Ильич?

— Ничего в глотку не лезет!

— Э-э! — укоризненно сказал Головин.— Если перед каждым боем поститься, я бы давно с голоду сдох!

Заправщики возились со шлангами, отсоединяя их от железнодорожных систем.

На фермах с неторопливостью муравьев работала стартовая команда.

На площадке стоял Костромин, чуть поодаль Огнев беседовал с Одинцовым и человеком преклонных лет — председателем Государственной комиссии.

К Башкирцеву подошел Сретенский.

— Все в порядке, Андрей Ильич! Пока идем в графике. Хорошо бы всем посторонним пройти в укрытие.

Башкирцев кивнул.

— Объяви по громкой связи. Извини,— сказал он Головину и отошел, о чем-то вполголоса советуясь с Огневым.

— Это кто посторонний-то? — спросил Головин, исподлобья взглянув на Сретенского.

— Простите, товарищ генерал,— вы и председатель Госкомиссии. Мало ли что — первый пуск.

— Типун тебе на язык!

Председатель Госкомиссии был смущен.

— Нет, как вам все это нравится?

— Придется подчиниться,— сказал Головин и, взяв его под руку, прошел в укрытие.

На «нулевой отметке» работы подходили к концу. Строго по графику люди покидали площадку.

Огромная голова ракеты таяла в облаках. Башкирцев смотрел туда.

— Ох, Женя,— он шумно вздохнул.— Не наломать бы дров!

— А ты не бойся,— заверил Огнев.— К этим двигателям хоть забор привяжи — и забор полетит.

— Да? — усомнился Башкирцев.

— Да,— подтвердил Огнев.— Да.

— Ну, ну,— Башкирцев снова вздохнул и тут заметил Зою Сергеевну Константинову, стоявшую невдалеке.— Леонид!— ахнул он.— Это еще что за номера?

Сретенский наклонился к нему:

— Да что ты, Андрей Ильич! Это же наша Зоя. На ее ответственности расчет заправки систем. Подпишет журнал, и я ее отпущу.

Башкирцев смотрел мимо, шея его медленно становилась багровой.

— Ты мне эти свои отговорочки брось! Расчет, журнал, я тебя знаю! Убрать! Или я тебя уберу! Зоя Сергеевна!

— Да? — обернулась женщина.— Здравствуйте, Андрей Ильич,— и первая протянула руку.

Он сделал вид, что не видит руки.

— А вы почему здесь? Я вас не вызывал. Берите мою машину и уезжайте на третий километр. Там укрытия, телефон — в случае необходимости к вам приедут.

— Я не цветочки пришла сюда собирать. А машина ваша мне не нужна. У меня есть собственный «газик».

— Вот и прекрасно,— сказал он.

— До свидания,— сказала она.

Насупившись, он смотрел ей вслед, перевел взгляд на Сретенского:

— Чтобы духа бабьего здесь не было!

Сретенский промолчал.

«Газик» покатил по бетонке, свернул на грунт, оставляя дымовую завесу пыли.

«Объявляется получасовая готовность! Всем службам: готовность тридцать минут!»

У ракеты, заложив руки назад, хмурый и недоступный прохаживался Башкирцев. Никто не решался обращаться к нему.

А возле Сретенского толпился народ. Подошел к нему и Карелин.

— Леонид, а где Зоя?

— Не знаю.

— То есть как «не знаю»? А мне как быть? У заправщиков по сигнализаторам какая-то каша. Надо сверить и быстро пересчитать, а то сливали и доливали — сам черт теперь

там не разберет!

— Зоя Сергеевна во-он там,— Сретенский показал.— Можешь к ней отправляться на третий километр.

— Как на третий?! Ты в своем уме?

— Иди! — сказал Сретенский.— Иди! Иди! Вон спроси, что делать, у Главного!

Возле ферм стоял оглушительный гул — работали компрессоры и воздухоподогреватели. Карелин пытался что-то Башкирцеву объяснить, энергично помогая себе руками. Башкирцев что-то ему отвечал, тоже главным образом — жестами. Судя по выражению лиц, объяснение носило недружественный характер.

Карелин сплюнул и отошел.

— Ну как? — заинтересованно спросил Сретенский.

— Послал!

— На консультацию к ней?

— Значительно дальше.

Пусковой зал находился на глубине, под десятиметровой толщей железобетона.

Длинный ряд пультов тянулся вдоль стен, в потолок уходили два перископа.

Башкирцев, не отрываясь, смотрел в перископ. Сретенский, как молитву, читал команды:

— Протяжка «один»!

— Есть протяжка «один»!

— Продувка!

— Есть продувка!

— Ключ на дренаж!..

Но в эту идиллию вклинился диссонанс:

— Подмигнул транспарант «наддув» на центре!

Башкирцев обернулся к Огневу, тот взглядом сказал — «чепуха...» И Башкирцев кивнул Сретенскому.

— Зажигание!

— Зажигание есть!..

В бескрайней, как море, степи ракета стояла одна. Вокруг не было ни машин, ни шлангов, ни мотовоза с цистернами.

Только суслик, покинув свою нору, из любопытства встал на задние лапки.

— Предварительная!

— Главная!

— Подъем!!!

Грохот двигателей обрушился в бункер.

Суслик мгновенно нырнул в нору.

Видимость в перископах пропала из-за сплошного дыма. Башкирцев тщательно доворачивал перископ. Вот он нашел, наконец, ракету. Она поднималась, она жила.

Отсчитывала мгновения секундная стрелка.

— Пять секунд—полет нормальный!.. Десять секунд — полет нормальный... Двадцать пять секунд — все в норме...

Башкирцев метался по залу, как загнанный зверь.

— Тридцать пять секунд...

И вдруг — тишина...

— Ну? Ну что там такое? — не выдержав напряжения, крикнул Башкирцев.

На фоне чистого, прозрачного неба, перекрывая сияние жаркого дня, вспыхнули яркие язвы пламени, мешаясь с клубами дыма, окантованного огнем.

Ракета разваливалась на куски. Разлетались центр, составляющий вторую ступень, и первая ступень из четырех «боковушек».

Вторую ступень бросило в сторону железнодорожного полотна, где возле окопа стояла Константинова.

Из окопа протянулась рука и сдернула Зою Сергеевну вниз. Падая, она успела выбросить руку и кого-то с силой ударила по лицу. В эту секунду громыхнул взрыв — и все исчезло за дымом и пылью.

Карелина катастрофа застигла в степи. Он стоял за границами полигона и вдруг обнаружил, что «боковушка» летит на него.

— У, проклятая! — закричал он.— Ты брось эти шутки! — и кинулся, пригнувшись, бежать.

«Боковушка» с чудовищным ревом стремительно настигала его, как пикирующий самолет. Он выдохся и упал. «Боковушка» грохнулась рядом, примерно метров за шестьдесят.

Взметнулись комья раскаленной земли и обрушились на лежащего.

Зоя Сергеевна покинула свой окоп.

— Трус! Идиот! А еще фронтовик! — крикнула она на прощание кому-то.

В «газике» за рулем сидел солдат.

— Быстрее! На старт!

Горел один из производственных корпусов. Промчались две пожарные машины. За ними — еще и еще.

Какие-то люди бежали по степи на пожар... Группа из бункера с Башкирцевым во главе молча направилась к стартовым сооружениям.

Повсюду ликвидировались очаги огня. Из пожарных шлангов хлестали струи воды. Обломки ракеты догорали в степи.

Перед Головиным вытянулся офицер:

— Товарищ генерал, по донесениям со всех пунктов серьезно пострадавших нет! Имеются случаи легких ушибов и один случай поломки ребра по причине естественной паники.

— Спасибо,— сказал Головин.— Можешь идти.

К Башкирцеву подошел председатель Госкомиссии:

— Товарищи, поздравляю вас! С первой победой и первым пуском! Задание по программе выполнено... в основном. Ракета со старта ушла. Отлично ушла! Красиво! А то, что она потом пожелала вернуться на старт, это уже ее личное дело. Все люди живы, старт цел, Андрей Ильич, вашу руку!

Башкирцев молча взглянул на Огнева. Это был весьма выразительный взгляд.

Истребитель включил форсаж, оторвался от полосы и свечой ушел вверх. За ним оторвался второй.

— Ну как? — спросил командующий ВВС. — Ничего?

Башкирцев молчал. Он стоял рядом с Огневым и, задрав голову, следил за полетом.

Машины сделали разворот, прошли на бреющем над аэродромом. Одна из них почти касалась земли.

— Орел...— прошептал Башкирцев.— Орел!

На глаза навернулись слезы, и он высморкался в платок.

— Щемит? — сказал Огнев, отлично понимая его.

Башкирцев кивнул.

— Первая любовь... Первая любовь...

Самолеты зашли на посадку и теперь заруливали на полосе.

— А помнишь, с чего это все началось? Ты помнишь?..

Подошел командующий ВВС.

— Чего бы вам еще показать?

— Людей,— сказал Башкирцев.— Людей.

— Люди уже идут.

К ним приближался затянутый в противоперегрузочный костюм летчик.

— Товарищ маршал...— начал докладывать он.

— Вольно,—перебил командующий ВВС.— Молодец! Отлично летал!

— Нормально.

Башкирцев протянул руку:

— Андрей Ильич.

— Алексей.

— А в космос полетишь? — спросил Башкирцев, не выпуская его руки.

— Полечу, если керосину хватит!

— Считай, что договорились.

Вокруг послышался смех.

— А я ведь серьезно.

Летчик кивнул.

— Ох,— сказал Огнев.— И самонадеянный ты мужик!

— Увидим.

— Протяжка «один»!

— Есть протяжка «один»!

— Ключ на дренаж!

— Есть ключ на дренаж!

Все уже стало будничным — и бункер, и обстановка, и даже голос, которым командовал Леонид.

Башкирцев сидел у стола, подперев кулаком подбородок. У него был измученный вид. Часы показывали половину шестого.

— Зажигание!

— Зажигание есть!

— Предварительная!

— Есть предварительная!

— Промежуточная! Главная! Подъем!

В бункер обрушился грохот двигателей.

Башкирцев все также сидел у стола и казался ко всему безразличным.

— Пять секунд... Полет нормальный...

Сретенский медленно доворачивал перископ.

— Десять секунд, полет нормальный... Тангаж, рыскание, вращение — в норме.

Башкирцев вытащил сигарету и закурил. Головин отошел от своего перископа. Председатель комиссии подошел посмотреть.

— Пятнадцать секунд... Полет нормальный... Давление в двигателях устойчивое...

Грохот постепенно стал отдаляться, и в бункер возвратилась прежняя тишина. Башкирцев достал спичечный коробок, отряхнул в него пепел.

— Тридцать секунд... — и хронометрист умолк.

Головин бросился к перископу. Башкирцев по-прежнему продолжал сидеть.

Из бункера вышла знакомая группа людей. Впереди шел Башкирцев.

— Константин Гаврилович,— сказал Головин, обращаясь к председателю Госкомиссии.— У нас скоро — шесть. Через пять часов проснется Москва. Все равно уже не заснем. Может быть, подбить бабки?

Дул сильный холодный ветер. В степи лежал снег. Многие подняли воротники, некоторые были в унтах, меховых летных штанах, черных цигейковых куртках.

— Ну что ж, можем поговорить. В этой первой серии пробных пусков было достаточно неудач. И у каждой неудачи — своя причина, вот что настораживает меня! Авария на аварию непохожа. Мы никого не наказываем, но так же нельзя! Наконец, и с нас спросят! Работают двадцать два министерства. Не считая заводов, КБ. Тысячи человек! А ракеты-то нет! Ракеты фактически нет, вы уж меня извините! Как это квалифицировать, Андрей Ильич? Чем вы это все объясняете?

— Недомыслием!

— Что? Прошу повторить.

— Пожалуйста, недомыслием! Товарищи, это неизбежный этап, это будни, в этом наша работа. А вам не терпится получить результат. И мне не терпится. Но так не бывает!

— Помилуйте, это же не первый пуск! Полтора года работы! Где ж тут «не терпится», Андрей Ильич!

— Если Морозов торопится, я могу уступить. Но здесь холодно, и мы больше суток не спали.

Однако Морозова невозможно было остановить.

— Согласитесь, что машина в подготовке сложна, система управления и двигатели ненадежны, количество дефектов не уменьшается, а растет...

— Позвольте,— поинтересовался Огнев.— А вы — кто? Вы что, специалист по двигателям?

— Не заводись,— сказал Костромин,— потом будешь опять сосать валидол.

— Нет, нет,— отмахнулся Огнев.— Я хочу знать: откуда он разбирается в двигателях?

— Я знаю одно — ваш двигатель не доведен. И, кстати, ваша система управления тоже!

— Я замерз! — закричал Огнев.— Понимаете, я замерз! Мне надоели эти дилетантские рассуждения! Все ваши предложения я читал. Вы же просто страхуетесь от ответственности! И предлагаете черт знает что — чуть ли не заново делать двигатель, снизив вдвое полезный груз! Да! Да! Что вы смотрите на меня? Вот сущность всех ваших предложений!

— Не кричите, я хорошо слышу и так.

— Извините.

— Если бы мы занимались чистой наукой... Но речь идет об обороне страны! Вы мне дайте надежный носитель, а себе берите сообщения ТАСС, спутники и все, что угодно!

— Слышишь? — толкнул Башкирцева Костромин.

— Слышу,— сказал Башкирцев.— Слышу. Не кажется ли тебе, Головин, что разговор идет странный?

— Нет, не кажется. По существу, он прав.

— А с чего это ты решил, что мы застрахованы от неудач? Получается так, что только «Атласы» могут взрываться на старте, и это считается в порядке вещей. А у нас — тишь и гладь. Нет! Взрываются и у нас. Берут и взрываются. Объективность, черт подери! Она сильнее наших субъективных желаний! Идет процесс познания и его не ускорить ничем! Никакими решениями и постановлениями! У человечества подобного опыта нет! Одна надежда — твой товарищ Морозов научит!

— Мой товарищ Морозов честно делает свое дело, и, пожалуйста, не трогай его. А ты и твои друзья — вы просто помешались на космосе! Ни о чем другом не желаете знать!

— Опомнитесь,— взорвался Башкирцев.— Освоение космоса — не моя дурацкая блажь! И не видеть этого, не понимать могут только ограниченные люди! Извините, я лучше думал о вас! Простите!

Головин вплотную подошел к нему.

— Спасибо,— тихо произнес он.— Крепко ты уважил меня. Спасибо. Ведь было же время, Андрей Ильич, когда ты ходил в коротких штанишках... Кто тебя тогда поддержал? Не стесняйся — свои же люди. Долг красен, говорят, платежом. Будем считать, что мы расквитались! — и Головин поклонился ему.

— Товарищи, товарищи,— сказал Костромин.— Ну для чего обострять?

Башкирцев отвернулся. Головин тоже молчал. В этот момент подошел Беляков и что-то сообщил председателю Госкомиссии.

— Ну, вот,— сказал тот, обращаясь ко всем.— Так я и знал. Логунов требует — по ВЧ. Должно быть, тоже ему не спится,— и посмотрел на Башкирцева.— Поговорил бы, Андрей Ильич.

Башкирцев ушел.

— Не обижайтесь вы на него,—сказал Костромин.— Он же места себе не находит. Вы думаете, что ему легко?

— Да ну! — махнул рукой Головин и посмотрел на председателя Госкомиссии.— А ты, Константин Гаврилович, тоже хорош. Правильно с ним поделил функции! Как удача, бежишь докладывать ты, а как авария — уступаешь это право Башкирцеву!

Председатель Комиссии промолчал. Из бункера возвратился Башкирцев.

— Доложил как есть,— сказал он.— В общем, в десять Москва будет решать, как нам жить дальше. И Логунов вылетает сюда. Пожалуй, все,— он поежился.— Я пошел спать.

По бетону мело снег.

— Две гитары, зазвенев,
Жалобно заныли.
С детства памятный напев,
Старый друг мой, ты ли?
Эх раз! Еще раз! Еще много, много раз.

Ну и далее в этом же роде.

— Пой,— сказал Костромин.— Пой, не выламывайся!

И Леонид снова запел. Он сидел на кровати, в номере космодромной гостиницы, заложив нога на ногу, и, казалось, прислушивался к перебору струн.

На столе стояли граненые стаканы, блюдца, консервы, банка клюквенного варенья, холодные пирожки из буфета и единственная бутылка коньяка, уже наполовину пустая.

Что-то далекое, позабытое полоснуло вдруг Башкирцева по сердцу, и он отвернулся к окну. За окном сыпал мелкий снежок, и в этом серебристом мареве расплывались редкие ночные огни космодрома.

Поговори-ка ты со мной,
Подруга семиструнная,
Душа полна такой тоской,
А ночь такая лунная...

Зоя Сергеевна встала и прошлась в ритме танца. Она задержалась напротив Башкирцева и танцевала сейчас для него. Но он не видел ее.

Он находился где-то далеко отсюда. Он смотрел в ночь, на падающий за окном снег. Зоя Сергеевна, увидев его лицо, замерла на полутакте. Леонид все еще перебирал струны.

Кто-то постучал в дверь.

— Да, войдите! — сказал Башкирцев.

Дверь распахнулась — вошел Головин и, посторонившись, пропустил Логунова.

— Николай Иванович! — Башкирцев поднялся навстречу ему.— А сказали, что Москва не выпускает? Я бы встретил тебя!

— Пустяки! — сказал Логунов.— Добрался и так. Анатолий Григорьевич все рассказал по дороге.

— Ну что ж,— Башкирцев кивнул.— Я благодарен ему.

Головин критически осматривал стол.

— Не время, Андрей Ильич,— хмуро произнес он и показал на бутылку.— Сам же установил здесь «сухой закон».

Башкирцев молча подошел к столу, взял со стола бутылку, демонстративно вышел в туалет и возвратился с пустой бутылкой.

— Что это вы?— опешив, спросил Логунов.

— Слово Анатолия Григорьевича — закон.

— Ого! Ереванский разлив! — сказал Логунов.— Жаль! Я бы не отказался!

— Три месяца до удачного пуска берег,— сообщил Леонид.— А теперь уже все равно.

— Насколько я понимаю,— сказал Логунов,— тризна по безвременно погибшей ракете?

— Да, вроде того.

Все ждали самого главного, а Логунов, как нарочно, тянул.

— А почему у всех такой погребальный вид?— спросил он.

— А с чего радоваться-то? — сказал Башкирцев.

— Ну, во-первых, всем большой привет из Москвы!

— А, во-вторых!

— Все.

— Как все? А по поводу неудач?

— В неудачах надо разбираться самим. Кто же станет за вас разбираться?

— И оргвыводов никаких?

— Вывод один: нужно работать! Может, вы разрешите мне снять пальто?

Прошли в соседнюю комнату. Логунов присел на кровать.

— Что, поссорились, молодцы? Как же будем жить дальше?

— У меня к Анатолию Григорьевичу претензий нет. Он не понимает меня — это факт его биографии. Мне остается лишь сожалеть.

— Андрей Ильич, ты неправ,— сказал Логунов.— Ну чего вы не поделили? Столько лет вместе, все заодно, и вдруг...

— Не вдруг! — с трудом сдержался Башкирцев.— Не вдруг,— он с силой захлопнул дверь, и они остались втроем,— кроме чисто военных задач, существуют и общечеловеческие.

— Кто же спорит с тобой? — сказал Логунов

— Вот он! — показал Башкирцев.

— Я?! — опешив, переспросил Головин.

— Да, ты! И твои подчиненные!

— Посмотрел бы я, что бы он делал без нас! У каждого, Николай Иванович, свои интересы. Мне нужен ракетно-ядерный щит. А ему — освоение космоса.

— Вот! Вот! — Башкирцев замотал головой.

— Ты, Анатолий Григорьевич, тоже неправ! — резко сказал Логунов.— «Ему», «мне»... Нам! Нам нужно и то и другое. К чему эти противопоставления?

— Но в результате ракеты-то нет? — сказал Головин.

— Будет!

— Когда? — спросил Головин.— Назови срок.

— В течение года.

— Конкретней.

— Четвертого октября. Тебя это устраивает?

— Ведь я не шучу.

— И я не шучу.

— Значит, вопрос исчерпан,— сказал Логунов.— Теперь—серьезно. Жаль, ты вылил коньяк...— он помолчал.— Сегодня у нас в ЦК обсуждались ближайшие перспективы. Имеется в виду космонавт.

— Космонавт? — переспросил Головин.

— Да,— подтвердил Логунов.— Космонавт. Понятно, не завтра, не через год, так, годика через четыре. Разумеется, если его поддержать и морально и материально.

— Значит, что ж получается? — спросил Головин.— Все «за», я один единственный «против». Завидную вы мне придумали роль.

— Никто тебе не придумывал,— сказал Башкирцев.— Сам ее выбрал, сам!

— Да откуда ты взял?

— А что если мы рекомендуем его? — предложил Логунов.

— В качестве космонавта?

— Для космонавта он, думаю, староват. И комплекция грузновата. А для председателя Госкомиссии подойдет.

— Ну, Башкирцев, держись! — сказал Головин.

— Спасибо,— кивнул Башкирцев.— Что называется — удружил! Только этого мне не хватало!

— В каждом деле,— сказал Логунов,— необходим скептик. Это вносит здоровый баланс!

Часы показывали восемь утра.

Башкирцев вошел в приемную перед своим кабинетом. Там уже ожидали несколько человек.

— Вы что тут делаете? — спросил он, оглядывая ранних посетителей.

— Андрей Ильич, к вам.

— Ко мне? А зачем ко мне? Работать идти надо.

— Да, нет, Андрей Ильич, только вы. Другие этого разрешить не могут.

— Ладно, после обеда заходите гуртом. Как-нибудь разберемся.

И стремительно прошел в кабинет. Тут же нажал кнопку звонка, вызвал к себе секретаршу.

— Начнем с расписывания ВЧ-грамм. Много их набралось за ночь? Да здесь, я вижу, хоть отбавляй! Не знаешь, что они хотят от меня?— он кивнул в сторону приемной.— Если с жильем, посылай к Ольхину. Я не распределяю квартиры. У меня в кармане нет ордеров.

Разговаривая, он знакомился с содержанием ВЧ-грамм и прямо на тексте размашисто писал резолюции.

— С половины девятого начнутся звонки. Не соединяй, скажи, что на производстве.

— А если Минаев будет звонить?

— Тоже. Сколько было вчера звонков? Я просил посчитать.

— Сто сорок.

— Нет, с этим нужно кончать! Позови-ка группу «ПС».

— Они ждут,— и показала на зал заседаний, где сидели несколько человек.

— А, мыслители! — воскликнул Башкирцев, энергично входя в зал.—Ну как? Продвинулись со вчерашнего дня?

— Андрей Ильич,— запинаясь, стал объяснять молодой инженер,— тут споры у нас относительно формы: форма шара или форма яйца?.. А может — эллипсовидная форма?

Башкирцев бегло взглянул на чертеж.

— Каким же все-таки будет искусственный спутник?

— Пока затруднительно точно сказать... Мы сделаем несколько разных вариантов и прокомпонуем каждый из них.

— Понятно, понятно,— Башкирцев кивнул.— Сколько это займет — месяц, три месяца, год? Вы думаете, что в запасе — вечность? Послезавтра — с общим видом ко мне. Пятого мая мне нужен спутник в металле.

— Пятого мая?!

— А что? В ваши годы я спал через день.

И направился в кабинет.

— Прощай личная жизнь! — услышал он за спиной.

Возвратился за письменный стол. Сел. Опять углубился в бумаги.

— «ВЧ», Андрей Ильич!

— Я же просил не соединять! — нехотя взял трубку.— Да... Да... Так, так... Еще раз, пожалуйста, по порядку,—он пальцем зажал микрофон и свободной рукой набрал номер.— Громов? Послушай. О тебе разговор.

И соединил обе трубки.

Вышедших от Башкирцева атаковали несколько человек.

— Ну как?

Тот, к кому относился вопрос, молча пожал плечами.

— В каком настроении?

— М-м... А ты с чем?

— Графики.

— И не суйся. Веди себя, как Ньютон. Сиди и жди, когда упадет яблоко.

— А если это будет арбуз?

Башкирцев безуспешно вращал диск. Короткие гудки... Номер был занят. Наклонив-

шись к селектору, приказал:

— Константинову, срочно!

— Сейчас, Андрей Ильич.

Включил телевизор. Вспыхнул экран. На экране возник один из цехов.

— Широкова с технологом к двум пятнадцати ко мне!

— Хорошо, Андрей Ильич,— ответил динамик.

Нажал на клавишу— возник другой цех.

В кабинет вошла Зоя Сергеевна.

— Андрей Ильич, вы меня вызывали?

— Как с моими замечаниями? Разобрались?

— Все в порядке, подчищаем хвосты. Неделя.

— Два дня.

— Господь с вами, Андрей Ильич! Ну что такое — два дня?

— Послушайте, а с кем вы болтали по телефону? Я вам дозванивался полчаса!

— Болтала? Это опять Барычев звонил с этим отчетом по замечаниям военпредов. Работать некогда из-за бумаг!

— Я же им запретил звонить!

— Все равно названивают!

Молча придвинул к себе телефон и набрал номер.

— Сеня? Здравствуй. Да, это я. Тебе поставили телефон не для того, чтобы ты им бесконечно пользовался. И трезвонил, в частности, нам. Как что? Нет, буду решать один. А они должны думать. Ду-мать! Это их основная работа! А на бумажках да на звонках не полетишь! Понял? Прекрасно. Я говорю — хорошо. Бывай.— Повесил трубку.— Больше он не будет звонить.

С шумом толкнув дверь в кабинет, вбежал директор завода Клюев.

— Андрей Ильич, на сборке второго отсека ЧП!

— Вот только недоставало твоего ЧП!

— Слесарь, черт бы его побрал,— Клюев вытер вспотевший лоб,— пропорол сверлом герметическую оболочку!

— А почему у тебя сверлят на сборке? Я же категорически запретил! А заварить там можно?

— В том-то и дело, что нет! Теперь этот отсек будет на сборке не раньше, чем через неделю.

— Слушай,— сказал Башкирцев,— ты мне эти фокусы брось! Пошли в цех!

Выключил телевизор, прошелся по кабинету.

— И так каждый день!

В дверях появилась голова секретарши.

— Минаев,— сказала она, извиняясь, и показала на телефон.

— Я же сказал, что меня нет! А ты ему что сказала?

— Я сказала — сейчас доложу.

— Я тебя выгоню, дура!

Зоя Сергеевна посмотрела ей вслед и, побледнев, повернулась к Башкирцеву.

— Как вы смеете ее оскорблять? Она же вам не может ответить!

— Вы правы,— кивнул Башкирцев, пропуская ее вперед.—Я начинаю превращаться в скотину.

Дождавшись, пока Зоя Сергеевна уйдет, Башкирцев вернулся к столу секретарши.

Девушка плакала, уткнувши голову в стол.

— Ну, будет, будет,— с какой-то неожиданной нежностью виновато произнес он.— Ну, погорячился... Ведь у меня тоже — все неприятности — то одно, то другое... Ну, улыбнись... Ну мир? Да?..

Секретарша кивнула. Краска с ресниц текла у нее по лицу...

...В монтажном зале, высотою с многоэтажный дом, собирали ракету. Она ослепляла своей белизной и была уже полностью состыкована.

На легкой тележке Спутник ввезли в зал. Рядом с огромной ракетой шарик казался крохотным.

Башкирцев остановился над ним, прикоснулся к полированной оболочке.

— Сережа,— сказал он.— А ну включи.

И поплыли прозрачные звуки «Бип-бип»... «Бип-бип»... «Бип-бип»...

Все замерли на мгновение, все застыли на своих местах — Огнев, колдовавший у рулевых двигателей, Зоя Сергеевна, Костромин... Монтажники, облепившие корпус ракеты...

«Бип-бип».... «Бип-бип»...

— Достаточно. Выключай.

Подышал на шарик, потер рукавом.

— Забирайте.

Шарик медленно поплыл через зал.

Башкирцев подошел к Огневу, обнял его.

— Ну как, вытянешь нашего первенца?

— Ты же вытянул из меня все жилы. Теперь я просто обязан вытянуть.

Раскрылись ворота монтажного корпуса и оттуда показался мотовоз, везущий на старт ракету.

Ее провожали, как на парад — молча и с непокрытыми головами.

Башкирцев с Огневым, обнявшись, шли впереди. За ними следовали Логунов, Костромин, Карелин....

Потом установщик поднял ее... Потом подвели площадку обслуживания... И наконец фермы сомкнулись над ней.

Башкирцев стоял, задрав голову вверх, и наблюдал за привычным процессом. На фермах уже работал народ.

Огнев сбежал по лесенке вниз, начал проверку рулевых двигателей. Он делал это сегодня в двенадцатый раз...

...Спустилась глубокая осенняя ночь. Дул ветер. Небо было беззвездным.

И вдруг на старте появился горнист, и ночь прорезал торжественный звук горна.

Пела труба. Она возвещала зарю.

Горнист проецировался на экранах двенадцати мониторов.

Все молча сидели за столом в гостевой.

— Четвертого октября...— задумчиво сказал Головин.— Неужели такая точность? Или это случайное совпадение?

Башкирцев внимательно посмотрел на него, покачал головой.

— Совпадение.

Труба смолкла. Остались только часы — минуты, секунды, которые уже принадлежали истории.

Под соплами вспыхнуло пламя, и покатился гул, нарастающий с клубами дыма. А пламя бушевало, росло — казалось, дрожали плиты бетона, которыми был покрыт космодром.

И вот, озаренная пламенем в сплошной ночной черноте ракета медленно покинула землю. Она, как факел, раздвинула темноту, и по бетону заметались длинные тени.

Еще в пределах видимости ракета сделала поворот и плавно легла на заданную траекторию. Над космодромом снова сомкнулась ночь.

— Десять секунд — полет нормальный... Двадцать секунд — полет нормальный... Давление в камерах — в норме... Тридцать секунд — все нормально...

В пусковом зале стояла звонкая тишина— только удары сердец и голос хронометриста. Башкирцев стоял, упершись лбом в стекло, и, ничего не видя, смотрел в пусковой зал.

Медленно тянулись секунды.

— Тридцать пять... Все параметры в норме...

Яркая звездочка мерцала в сплошной черноте, образуя мальтийский крест.

— Есть выключение двигателя третьей ступени... Есть разделение объекта с носителем!

Башкирцев поднял голову и шумно вздохнул. Головин опустился на стул. Логунов вынул платок и вытер вспотевший лоб... Огнев заплакал...

Была ночь, степь и пыль.

В темноту вонзились два острия фар. Башкирцев на черной «Волге» летел к фургону приемной станции.

В фургон до отказа набился народ. Человек двадцать стояли снаружи.

Башкирцев затормозил у фургона, вылез, стал в стороне. Трещали кузнечики, ровно работал мотор. В машине горел свет — Башкирцев не захлопнул двери.

И вдруг послышалось — «бип-бип»...

Это из космоса заговорил Спутник, оповещая все континенты Земли о рождении космической эры.

«Бип-бип»... «Бип-бип»...

Башкирцев обхватил голову, запрокинул ее и, пытаясь сдерживать слезы, пошел, пошатываясь, в черную степь...

«Журналь дю диманш» публикует заявление Фредерика Жолио-Кюри: «Эта великая победа человека является поворотным пунктом в истории цивилизации. Человек больше не прикован к своей планете».

Башкирцев сидел, развалясь в кресле, даже не сняв плаща.

Посреди кабинета стоял чемодан, на полу валялась измятая кепка.

У него был на редкость усталый вид.

«Вашингтонский корреспондент «Юнайтед Пресс» передает: «Девяносто процентов разговоров об искусственных спутниках Земли приходилось на долю США, а как оказалось, сто процентов дела пришлось на долю России. Они это сделали и сделали первыми...»

Башкирцев слушал и устало кивал.

«Английский ученый — профессор Ловелл заявил: «Это замечательное достижение свидетельствует о высокой степени технического прогресса...»

«Доктор Джозеф Каплан из Пристонского университета...»

Башкирцев встал, выключил приемник и погасил в комнате свет.

Город уже засыпал. Над Большим Каменным мостом выгнулись лампионы неоновых фонарей. Горели красные звезды на башнях Кремля. В «Ударнике» только что закончился сеанс.

Под мостом стояло несколько свободных такси.

— Куда? — спросил водитель, включая счетчик.

— Внуково,— сказал Башкирцев,—на аэродром.

Самолет коснулся колесами бетона и побежал по полосе.

На стоянке не было никаких машин, и только выстроилась очередь на автобус.

Башкирцев шел мимо очереди, все убыстряя шаг. На шоссе его нагнал бензовоз, Башкирцев проголосовал и влез в кабину.

Мотая тяжелым прицепом, бензовоз летел по шоссе. Вот он выехал за поворот, и неожиданно открылось море.

Близился вечер. Солнце уже купалось в воде...

— Я не спала,— сказала Наташа.— Ну, здравствуй. Только, пожалуйста, не смотри на меня. Я раздета.

В комнате было абсолютно темно и лишь светился экран телевизора.

— Одевайся,— сказал он.— Я не смотрю,— и повернулся лицом к телевизору.

В двадцатый раз передавался спецвыпуск.

«Всюду, на всех континентах Земли, люди взволнованы запуском советского Спутника. Это событие потрясло мир...»

— Садись,— сказала она.— Что ты стоишь?

На экране проплывали Нью-Йорк, Париж, Лондон...

— Какими ветрами тебя занесло? — спросила она.

— Просто захотелось увидеть.

— Очень мило с твоей стороны. Фантастика?

— Да,— согласился он.— Фантастика.

Сотни людей толпились у газетных киосков. Первые полосы зарубежных газет... И на всех языках — «Спутник, Спутник, Спутник»...

— Ну вот,— сказала она и включила свет, потом выключила телевизор.

Теперь он мог рассмотреть комнату. Мало что изменилось здесь. На кроватке у стены, разметавшись, спал вихрастый мальчишка. С табурета свисали брюки, под кроваткой стояли стоптанные башмаки.

— Кто это? — спросил Башкирцев.

— Алешка.

— Твой сын?

— Мой.

— Кто же отец?

— Ты.

— Сколько ему?

— Четыре. Он родился в пятьдесят тре-

тьем году.

Достала альбом с фотографиями, протянула ему.

— Смотри,— сказала она.— Вот таким я его принесла домой. Вот это — он начал ходить. Это — у подруги на даче. Это — снимали в детском саду. Да вот же он, вот.

Башкирцев чувствовал, как к горлу подкатывал ком, он хотел закричать — перестань! замолчи! Но сдержался.

— Потом у него была корь, коклюш... Потом он схватил воспаление легких... Я думала, что сойду с ума...

— Мальчишке нужен отец,— наконец выдавил он.

— Как-нибудь,— сказала она,— обойдется. Нам совсем неплохо вдвоем.

— Смотрю я на все — и черт меня побери!.. Что мы наделали с нашей жизнью? Кто нас рассудит, и кто нас поймет? Почему мы не вместе?

— Потому, потому, и тысячу раз потому.

— Напрасно ты бросаешься мной,— сказал он.

— Еще бы! — согласилась она.— Крупный конструктор. Нужно быть идиоткой, чтобы отказываться от тебя!

Воцарилось продолжительное молчание.

— Могу ли я что-нибудь сделать для вас?

— Ты можешь не приезжать?

Он встал и прошел к окну. Отсюда просматривался балкон и кусок кирпичной стены.

— Вот к чему все пришло... Мы разговариваем, как посторонние люди. Страшно вдруг обнаружить, что ты один... В молодости все нипочем, в молодости все просто. С возрастом это оборачивается сложней... Черт возьми, зачем я тебе все это говорю!

— Брось,— сказала она.— Не хнычь! — и сама подошла к нему.

Повернув его голову к свету, долго смотрела в глаза.

— Ты даже не представляешь,— сказал он,— как мне не хватает тебя!

Она улыбнулась и только повела головой.

— А если бы,— сказал он,— я взял и остался? Здесь. Сейчас. Навсегда?

— Нет,— тихо сказала она.— Никогда ты здесь не останешься. Главное в твоей жизни — там... Господи, до чего же я знаю тебя! Я знаю каждую твою клетку! Попробуй лиши тебя дела — и ты умрешь! Ну, а при чем здесь я? Или он? Работа — твоя великая радость, работа — твой крестный путь!

И опять наступило молчание.

— Прости меня. Мне завтра рано вставать,— буднично сказала она.

Он притянул ее к себе.

— Я хочу остаться... Слышишь? Честное слово, хоть до утра.

— В данном случае важно — хочу ли этого я. А я этого не хочу.

И непонятное наваждение, в котором он жил весь этот день и все эту ночь, вдруг сразу прошло. Все возвратилось на прежнее место.

— Ну что ж,— спокойно произнес он.— По крайней мере — прямо и ясно.

В кабинете Башкирцева царил полумрак. Горела только настольная лампа.

— Андрей Ильич, можно уйти? — спросила его секретарша.

— Идите,— кивнул он, не повернув головы.

— «Кремлевку» я переключила на вас.

Дождавшись, когда секретарша ушла, он сбросил пиджак. Прошел к телевизору.

На экране возник один из цехов. Там работали. Переключился на другой цех. Здесь, очевидно, шли испытания. Установка имитировала кабину и люк.

— Готов!

— Включаю! Отброс!

Ударили глухо толкатели, и тяжелая крышка, весящая сто килограммов, отлетела и закачалась в сетке.

— К вам можно, Андрей Ильич? — услышал он за спиной.

В дверях кабинета стояла Зоя Сергеевна. Он выключил телевизор, направился к ней.

— Что-нибудь случилось? Почему так поздно?

— У меня сугубо личный вопрос.

— По личным вопросам я принимаю по вторникам.

— Может быть, сделаете исключение для меня?

— Поневоле приходится.

И опустился в кресле напротив нее.

— Слушаю вас.

— Андрей Ильич, это будет мужской разговор,— предупредила она.— Два года назад мы расстались с мужем, и теперь я живу совершенно одна.

— Так,— Башкирцев кивнул.— А в чем ваш вопрос?

— Выслушайте меня до конца. Можно у вас курить?

— Курите, курите.

— Для века кибернетики и космических скоростей,— продолжала она, затягиваясь сигаретой,— характерен холодный рационализм. Человеческий разум уже способен подняться над чувством. Чувства — это девятнадцатый век. Они остались в романах Тургенева...

— Короче,— сказал Башкирцев.— Для чего вы пришли? Вы же у меня отнимаете время.

— Хорошо,— согласилась она.— Без всяких красивых фраз... Как принято выражаться — «не растекаясь по древу»... Вы живете один, я тоже — одна. Почему бы нам не жить вместе?— и, боясь, что он перебьет, продолжала, все более воодушевляясь.— Я читала один научный трактат, он называется «Три влечения». Смысл его состоит в том, что три влечения существуют между мужчиной и женщиной: влечение сердца, потом — ума и третье... вы догадываетесь какое влечение. Автор доказывает, что достаточно одного для здорового современного брака.

— А какое имеете в виду вы? — с легкой усмешкой спросил он.

— Второе,— сказала она.— У нас общая цель. Нас объединяет работа.

— Это ясно, ясно. Не ясно одно: как я должен к вам относиться?

— Вполне достаточно меня уважать.

— Вы полагаете, что этого достаточно?

— Я взрослый, самостоятельный человек,— сказала она,— вполне независимый морально и материально...— и вдруг что-то в ней прорвалось.— Господи! Что я несу! Почему вы не выгоните меня? Как вы можете слушать эту пошлятину? Разве вы не видите, что я вас люблю, вы — старый, слепой чурбан! Простите меня, простите!

Башкирцев стоял растерянный перед ней. Она уронила в ладони лицо, плечи ее тряслись.

— Извините меня!..—всхлипывая, шептала она.— Я не знаю, как я решилась... Но я уже не могла... Не могла...

— Ну, успокойтесь,— тихо сказал он.— Вы слышите, Зоя Сергеевна! Я ведь и не стою того... Вы умница... Вы прекрасная женщина...

— Простите, простите, Андрей Ильич!..

— За что вас прощать? Все это понятно и грустно... Но мне нечего вам сказать...

...«Чайка» Башкирцева шла по шоссе. В лучах фар плясали березы, образуя фантастический хоровод.

Но Башкирцев смотрел не на них. Насупившись, он сидел рядом с Огневым.

— Ты раскомандовался, как монополист! Ты все хочешь делать один.

Огнев посмотрел на Башкирцева. Башкирцев молчал. За окном мелькали березы.

— А что? — сказал Огнев. — Разве не так? — в голосе уже не было прежней уверенности.— Ты поссорился с Костроминым, нажаловался на него в ЦК из-за пустячной задержки с поставкой...

— Если бы он обставлял мне мебелью кабинет... Но я делаю дело!

— Не ты один! Работает огромная кооперация! Но ты никого и ничего не щадишь!

— В том числе и себя. Короче — ты хочешь уйти?

Этого Огнев не ожидал, но отступать было некуда.

— Я вынужден просить об отставке!

— Можешь считать, что она принята с выражением моего глубочайшего сожаления. Останови,— сказал он шоферу.— Товарищу с нами не по пути.

«Чайка» остановилась посреди шоссе. Огнев пожал плечами и вышел.

Хлестал проливной дождь, было темно.

Как назло не проезжала ни одна машина.

Прошла минута, а может, две. Не разворачиваясь, «Чайка» вернулась задним ходом.

— Понял? — сказал Башкирцев.— Каково тебе без меня? Ну, влезай. Так и быть, разрешаю.

— Катись, катись! — сказал Огнев.— Сам доберусь!

И, хлюпая башмаками, пошел прочь. «Чайка» тронулась с места и опять поравнялась с ним.

— Брось, Женя! — высунувшись, крикнул Башкирцев.— Ведь простынешь и схватишь грипп! Азиатский сейчас свирепствует.

Огнев, насупившись, смотрел на асфальт. На асфальте лопались пузыри.

Башкирцев вылез, схватил его «за грудки».

— Ты что издеваешься надо мной?

— Сказал, не поеду!

— Спектакли тут будет устраивать! Смотрика, характер показывает! Капризы тут начинает разводить! Детский сад!.. Ты что хочешь, чтобы народ собрался?

— Я тебе не мальчишка! — крикнул ему в лицо Огнев.— Не смей на меня орать!

Но Башкирцев уже вталкивал его в автомобиль.

И снова «Чайка» шла по шоссе.

Огнев сидел, нахохлившись. Башкирцев, улыбнувшись, посмотрел на него.

— Уже простудился? — участливо осведомился он.

— Дурак! — сказал Огнев.— Старый дурак! И выходки у тебя дурацкие! Я серьезно тебе говорю.

— А я несерьезно? Ну куда ты денешься без меня? Мы с тобой старики в самом буквальном смысле. За спиной — целая жизнь. И какая! Разве плохо тебе со мной? Смотри, уже академик, а это что у тебя — Золотая Звезда?

— Но пойми, что мне невозможно дышать!

— А думаешь, у самого идеальный характер? А я ведь не жалуюсь, я терплю. И ты должен терпеть. А как же?..

Был Первомай. И окна были раскрыты. И с улицы доносился марш.

«В Москве семь часов тридцать минут утра, а в Хабаровске уже заканчивается праздничная демонстрация».

Шаров наливал в стопки коньяк.

— Послушай,— сказал Башкирцев.— А хорошо ли в такую рань?

— Все относительно,— кивнул на приемник Шаров,— будем считать, что мы в Хабаровске.

В этот момент раздался телефонный звонок.

—Да,— сказал Башкирцев.— Привет, Николай Иванович! С праздником тебя! Шаров? Да вот сидит у меня. Да нет, только пришел, собираемся на площадь. Логунов,— с недоумением произнес он, протягивая трубку Шарову.

Шаров приглушил приемник, встал.

— Я, Николай Иванович... Так... Так...— прошел вдоль стола, прикрыл створки окна.— Надо же — Первого мая!..

Антенна описала правильный круг, двигаясь безостановочно в одном направлении.

Было тихо, ничто не предвещало беды. Небо подернуло легкими облачками. Только внизу, глубоко под землей, за бетонными перекрытиями жило ощущение тревоги. По экранам радаров скользил электронный луч. В верхнем левом углу перемещалась яркая точка.

Мигали индикаторы электронно-счетных систем, обрабатывая информацию.

Данные поступали на командный пункт. Здесь царил полумрак, операторы сидели у экранов радаров, и светилась только одна стена с картой всего континента — от полюса до южных границ, от запада до Владивостока.

Башкирцев с Шаровым молча смотрели в окно.

На улицах уже толпился народ. С лотков торговали мороженым. Звучала гармошка. Кто-то плясал. Между взрослыми бегали дети — было шумно и празднично от красных знамен, от улыбок, от транспарантов.

— В шесть часов засекли над Памиром,—

сказал Шаров.

— Чей?

— Без опознавательных знаков. И радиосвязи не держит ни с кем.

— Высоко?

— Двадцать две тысячи метров. Ни зенитки, ни истребители не могут достать. Хотят попробовать ракетой.

— Твоей? — спросил Башкирцев.

Шаров кивнул.

— Как ты думаешь, что у него на уме?

Башкирцев пожал плечами.

— Бомба? — шепотом произнес Шаров и побледнел.

Башкирцев молчал.

— Поеду на КП ПВО,— сказал Шаров и направился к двери.

— Постой,— спохватился Башкирцев.— А как же парад, демонстрация? Неужели же отменять?

...От трибун у Кремлевской стены до трибун под липами ГУМа Красную площадь заполнила детвора. Над площадью звучал вальс.

В динамиках звучал вальс — шла трансляция с Красной площади. Его перекрыл новый звук — низкий, прерывистый вой сирены.

Солдаты бежали к своим постам, на бегу придерживая противогазы.

Скатывались по лестницам в бункера, рассыпались по пусковым установкам, убирали сетки, чехлы... Боевая готовность!

Башкирцев стоял на одной из трибун слева от Мавзолея. Огнев стоял рядом с ним.

— Что ты вертишься?—спросил он.— Что-нибудь случилось?

— Ничего.

— Случилось или — ничего?

Подошел Логунов. Поздоровались.

— Летит,— сказал Логунов.— Уже над Уралом.

Башкирцев посмотрел на часы.

— Без четверти час будет здесь.

Логунов отрицательно покачал головой:

— Не будет.

Медленно, одна за другой, синхронно с антенной радара, установки двинулись, нащупывая цель.

В подземном бункере звучал марш — знакомый голос майской столицы.

В этот голос вплетались новые голоса, диссонирующие с праздничной музыкой.

— «Урал-восемь!» Быть готовым к уничтожению самолета-нарушителя! Азимут—135, дальность — 150, высота — 22!

— Цель 51—01! Высотная, одиночный самолет, на запросы «Я — стой» не отвечает!

В другом бункере, глубоко под землей, в темноте светились только экраны радаров.

— Есть цель по углу!

— Есть цель по дальности!

— Цель — азимут — 135! Высота — 22! Уничтожить! Внимание... Пуск!

Под соплом ракеты забушевал огонь. Сорвавшись по скошенной тректории, ракета сделала в воздухе разворот и понеслась к цели...

Рядом с Башкирцевым все также стоял Логунов. Демонстрация продолжалась.

Мимо быстро прошел Головин. За ним еще несколько генералов. Поднялись на Мавзолей.

— Сейчас,— сказал Логунов.— Разузнаю.

— Да, да — разузнайте! — Башкирцев шумно вздохнул.

Огнев в упор посмотрел на него.

— Что происходит? Ты можешь членораздельно мне объяснить?

— А разве что-нибудь происходит?

Он смотрел в направлении, куда ушел Логунов. Вся поза его выражала тревогу.

— Сбили,— сказал, подходя, Логунов.

— Как?

— Первой ракетой.

— Подробности?

— Не успел расспросить. Летчик воспользовался парашютом. Разведчик. Сейчас его доставят в Москву.

Башкирцев деловито кивнул. Потом во-

ровски отвернулся и сунул под язык валидол.

Огнев схватил его за рукав.

— Товарищи! Ну что это вы все время скрываете? Теперь наконец-то можно узнать?

— А зачем тебе это знать? Радуйся, брат, и живи! Гляди, какая грандиозная демонстрация! Беспокоиться не о чем. Все хорошо.

А по площади проходил народ...

...Вращались циклопические чаши антенн. Вдали просматривались ажурные мачты старта. Солнце уже успело скрыться. День подходил к концу.

Башкирцев неторопливо шел по степи, беседуя с будущим космонавтом.

— Нет,— говорил Башкирцев.— Это не ерунда! Всякое может случиться. Собачки собачками, а ты человек. И притом — первый.

— Пугаете, Андрей Ильич?

— Не пугаю, а хочу, чтобы ты осознал и степень опасности и меру риска.

— Да сознаю я, Андрей Ильич! Вы вон больше меня волнуетесь.

— Не признаю смелости за чужой счет! Какая же это к черту смелость! Жизнь, она у человека одна. Другой жизни не будет... Вчера,— продолжал Башкирцев,— на Президиуме ЦК был задан вопрос: гарантирую ли я стопроцентную безопасность? Я прямо ответил — нет, этого я не могу гарантировать. Сделаю все возможное, но гарантировать не могу. Это выше моих возможностей.

— А много было у вас неудач?

— Были, чего уж греха таить! Были.

— И даже в самый последний момент?

— Даже в самый последний. Нет ничего отвратительней лжи — сам не лгу и другим не прощаю. Лучше правда, как она ни горька. А жена знает?

— Знает.

— И как?

— Что как? Плачет.

— Понятно, понятно,— Башкирцев кивнул.— А вообще-то я везучий. А ты? Значит все будет в порядке. Ведь это недолго — девяносто минут. Один виток и обратно. Ну, десять минут на парашюте. Это уж не в счет...

Он посмотрел на часы.

— Время, время-то как летит! Ну, ступай спать, надежда прогрессивного человечества!

— А вы? — спросил будущий космонавт.

— Я еще похожу.

Потрепав своего спутника по плечу, он медленно пошел по дорожке.

На старте никто не смыкал глаз. Подходила к концу заправка ракеты, механики следили за стыками труб, по которым перекачивалось топливо. На всех мостках копошился народ. Двигались вверх, вниз лифты.

Башкирцев нервничал. Он ходил вокруг, осматривая с разных сторон ракету. В этом не было надобности, все делалось без него, но он не находил себе места.

— Леня! — окликнул он Сретенского.— Ну, как?

— Провели генеральные испытания. Все нормально.

Постояв в раздумье, Башкирцев вошел в лифт и оказался на верхнем мостике. Он хотел, очевидно, заглянуть в люк, но люк был прикрыт предохранительной крышкой.

Облокотясь о перила мостика, Башкирцев смотрел вниз. Космодром жил предстартовой жизнью, сотни людей передвигались внизу...

Космонавт шел, четко печатая шаг.

У ракеты стояли Башкирцев и Головин.

Быстро и четко прошел доклад. Башкирцев сделал шаг к космонавту. Они обнялись. Башкирцев шепнул ему что-то интимное, быть может, понятное только им двоим.

Космонавт поднялся по лестнице, скрылся в кабине лифта.

Лифт заскользил, унося космонавта.

Башкирцев остался внизу.

Когда Башкирцев вошел в пусковой зал, там по радио переговаривались с космонавтом.

— Переключитесь на кабину корабля,— попросил он и впервые увидел космонавта в кабине.

Подошел Костромин.

— Андрей Ильич, Москва на ВЧ.

— Там же Логунов.

— Просят тебя.

Башкирцев нехотя оторвался от монитора и направился к гостевой.

Костромина догнал Беляков.

— Телевизионщики за горло берут, опять с этой Крошкой.

— Ты же знаешь,— сказал Костромин.— Я не решаю этих вопросов. Спроси у Главного — он скажет, как быть.

В гостевой Башкирцев разговаривал по ВЧ.

— Да,— спокойно говорил он.— Пока все идет хорошо. Ну, разумеется, будем докладывать. Спасибо, обязательно передам.

Опустив трубку, он возвратился в пусковой зал.

— Андрей Ильич,— остановил его Беляков,— ради бога прости, понимаю — неподходящий момент, но телевизионщики одолели.

— В чем дело? Да ты говори.

— Там у нас Крошка ощенилась.

— Что?

— Ну, в общем, она принесла щенят.

— А в чем же вопрос?

К центральному пульту подошел Логунов.

— Можно ли об этом передать по Центральному телевидению в одном из разделов «эстафеты новостей»? — спросил Беляков.

Башкирцев повернулся в Логунову.

— Как вы считаете, Николай Иванович?

— Я думаю, можно,— сказал Логунов.— Ощенилась там Крошка или же нет, по-моему, не является государственной тайной.

— Я тоже так думаю.

— Спасибо, Андрей Ильич,— сказал Беляков.

— А меня за что благодарить? Шарика благодари.

По белому телу ракеты дренировал кислород. Заправка подходила к концу. Последние люди уходили со старта...

Вдоль мониторов шли Башкирцев и Головин. Со всех экранов смотрело на них невозмутимое лицо космонавта.

— Мы тут волнуемся,— сказал Головин,— а он лежит себе... Ну хоть бы глазом моргнул!

— Железный парень! Через полчаса о нем узнает весь мир!

— Сплюнь через левое плечо!

Башкирцев приблизился вплотную к Головину:

— Я уверен.

— Я тоже уверен,— шепнул Головин,— только лучше сплюнуть.

Башкирцев сел за большой монитор.

— Как слышишь меня? Я буду транслировать тебе команды. Прием.

— Слышу вас хорошо,— сказал космонавт.— Прием.

За перископом стоял Сретенский.

— Внимание! — объявил он.— Минутная готовность!

— Есть!

— Есть! — откликнулись операторы.

Башкирцев четко повторил в микрофон:

— Минутная готовность.

— Минутная готовность принята! — сказал оператор центрального пульта.

Исчезли цифры на световых табло, и вспыхнул транспарант «Пуск».

— Ключ на старт!

— Есть ключ на старт!

— Протяжка «один»!

— Есть протяжка «один»!

Бежали секунды на электронных часах... Застыли корабли-наблюдатели в океане... Пришли в движение гигантские антенчаши на пунктах дальней космической связи... Мир жил по-прежнему... Мир не знал, что человечество на пути в космос...

— Ключ на дренаж!

— Есть ключ на дренаж!

— Протяжка «два»!

— Есть протяжка «два»!

— Зажигание!

Под ракетой вспыхнул огонь.

— Есть зажигание!

Башкирцев придвинул к себе микрофон:

— Зажигание!

— Понял вас, — сказал космонавт.— Зажигание.

Из-под ракеты вырвался огненный шквал и обрушился в бетонный лоток...

— Есть предварительная... Промежуточная!.. Главная! По-д-ъем!

Раздвинулись фермы силового пояса. Ракета встала на огненный хвост.

— Слышишь меня? — крикнул Башкирцев.— Счастливо тебе!

Уже надвинулся шорох помех, снаружи уже обрушился грохот двигателей, и через это прорвался крик — задорный, радостный крик космонавта:

— По-о-ехали! — закричал он.

Ракета уходила за облака.

...Во Владимирском зале Кремля стояли Башкирцев и Логунов.

— Счастлив? — спросил Логунов.

— А ты? — произнес Башкирцев и сам же ответил себе.— Вижу по глазам.

— Ради этого стоило жить,— сказал Логунов.

Он обнял Башкирцева, и они направились в Георгиевский зал.

В Георгиевском зале шел правительственный прием. Речи были произнесены, космонавту вручены награды: орден Ленина, Золотая Звезда, знак Летчика-космонавта; он счастливый разгуливал среди гостей в новеньких погонах майора.

Его фотографировали с разных сторон, без передышки работали кинокамеры.

В зале стоял сдержанный гул. Царило праздничное оживление.

...Башкирцев выбрался из толпы, пересек зал, подошел к столу. Навстречу ему двинулся Головин.

— А, вон он где! А я его по всем палатам ищу! — он сграбастал Башкирцева, обнял его и шумно расцеловал.— Молодец! Поздравляю со второй звездой!

— Что ж ты меня одного? Всех поздравляй! И Леонид теперь герой и Мишка Карелин!

— Да мы уже поздравляемся третий час,— сказал Головин.— Едва на ногах стою. Подайте-ка чарочки! Да не «Камю»! На кой нам этот «Камю»! Нашу, отечественную!

Кто-то начал им наливать.

— Ну куда ты льешь? Ты фужер наливай! Да не так, а до края!

Поднял полный фужер.

— И кто мог подумать, Андрей Ильич, что все это обернется таким политическим резонансом?

— А теперь даже футбольный матч не обходится без политического резонанса! — под общий смех сказал Костромин.

У всех просто разрывались сердца от ощущения торжественности и веселья.

— Андрей! — провозгласил Головин.— За тебя!

— Почему именно за меня? — запротестовал Башкирцев.

— За тебя! За тебя!

Но Башкирцев упрямо замотал головой.

Он стоял с бокалом в руках на фоне окна, за которым вспыхивали, гасли и вспыхивали вновь разноцветные россыпи фейерверка.

— Товарищи,— сказал он, и голос его задрожал.— Я хочу выпить за нас... Не за кого-либо персонально, а за миллионы и миллионы нас, имя которым — народ! Человечество вступило в космический век. Оно шагнуло в иную эпоху, и мост для него перекинули мы... Те самые мы, которые мерзли по Магнитогорскам, лопатами строили Днепрогэс и Турксиб, хлебали и голод и холод, отстояли Москву и ворвались в Берлин! Я оглядываюсь на свою жизнь — чего только в этой жизни не было! Но я счастлив, что родился на этой земле и всегда был вместе с моим народом! Пройдет каких-нибудь двадцать лет, и в космос станут летать по профсоюзным путевкам, люди достигнут ближайших планет — Луны, Марса, Венеры... Возможно, мы с вами не доживем — доживут дети. Но никто никогда не повторит того, что было совершено нами. Мы были первыми и останемся уже на века! А это так трудно быть первыми... Давайте выпьем...— он помолчал,— за нашу Родину, которую в мире называют Россией... За нашу партию... За наш прекрасный народ... За первую нашу Страну Советов!

Бокалы сдвинулись. Их осушили до дна.

И вдруг Башкирцев тихо запел песню их отшумевшей юности, песню знакомую и родную до слез...

Слушай рабочий,
Война началася.
Бросай свое дело,
В поход собирайся!..

И все подхватили припев:

Смело мы в бой пойдем,
За власть Советов!
И, как один, умрем
В борьбе за это!

Пели член-корры и академики — комсомольцы тридцатых годов, и слезы стояли у них на глазах...

Они вышли из Спасских ворот и остановились, как зачарованные, на площади.

Красная площадь была пуста. К Мавзолею, печатая шаг, прошел наряд часовых. Рассыпался в воздухе перезвон курантов.

— Хорошо! — вырвалось у Башкирцева.— До чего же все хорошо! Просто прекрасно!

Его распирало от полноты чувств. Он притянул Огнева и расцеловал, потом — Костромина, Одинцова, Карелина, Сретенского и так, по очереди, их всех.

— Неудобно,— сказал Леонид.— Зачем обижать Минина и Пожарского? Нужно поцеловать и их.

— А что! — весело воскликнул Башкирцев.— Подумаешь, испугал! Возьму вот и поцелую!

Потом вся компания завалилась к нему. Башкирцев еще раздевался в передней, когда в кабинете зазвонил телефон.

— Леонид, меня нет.

— Андрей Ильич! Какая-то дама! Голос приятный!

— Хорошенькая? — воскликнул Огнев.— Зовите ее к нам!

— Слушаю,— сказал он.— Да, Башкирцев. Кто это говорит?

— Я,— ответили по ту сторону провода.

— Извините, но кто это — вы?

— Я, Наташа!

— Наташа?— и что-то оборвалось.— Наташка! — радостно вскрикнул он,— ты откуда звонишь?

— Я в Москве. Я уже две недели в Москве.

— Как две недели? А почему я не знал?

— Я звонила четырнадцать раз, но застать тебя невозможно.

— Правильно. Я вернулся вчера. Вот неудача!

В кабинет вошел Головин. Он с удовольствием растянулся в кресле и начал расстегивать парадный мундир.

— Ты можешь сейчас же явиться ко мне? Дай адрес, я высылаю машину!

— Нет,— сказала она.— Сейчас не могу. Я уже уезжаю.

— Как уезжаешь? С чего это вдруг?

— Не вдруг, а согласно командировке. Срок командировки истек.

В кабинет вошли еще несколько человек. Сразу сделалось шумно.

— Минуту,— сказал Башкирцев.— Простите меня. Это действительно важно.

— А от нас, как известно, секретов нет! — сказал Головин.— Мы — народ проверенный!

Но Сретенский уже выдворял их за дверь, действуя решительно и бесцеремонно.

— Сегодня была на площади,— сообщила она.— То, чем ты занимаешься, как-то связано с ним?

— С кем? С космонавтом? В общем-то... относительно.

— Все-таки это здорово, что мы первые — да?

— Еще бы! Конечно, здорово! Ты уезжаешь прямо сейчас?

— Самолетом, в пять сорок. До отлета два с половиной часа. Жаль, что мы не увидимся.

Она говорила из номера. Номер был небольшим. Окно выходило на улицу Горького. Внизу проносились огни редких ночных машин. Она говорила и смотрела в окно.

— То есть как это не увидимся? С чего ты взяла?

— Но у тебя же там гости. Оставь, пожалуйста, в покое часы!

— Постой,— не понял Башкирцев.— Какие часы? С кем это ты говоришь?

— Да тут, с одним человечком.

Алеша тоже смотрел в окно и от нечего делать развлекался часами.

— С Алешей? — воскликнул Башкирцев.— Он что, с тобой?

Она не ответила. Прикрыв микрофон ладонью, повернулась к нему.

— Ты будешь слушаться или нет? Положи сейчас же на место!

— Алеша с тобой? Почему ты молчишь?

— Андрей,— сказала она, пытаясь перевести разговор.— Ну, зачем ты прислал ему мотоцикл? Ты бы еще додумался прислать «Ту-104»!

— Ты не ответила на мой вопрос!

— Мама, я уже положил! — ворвался в трубку знакомый голос.

У Башкирцева просветлело лицо.

— Алешка! — шумно выдохнул он.— А ну-ка подать его к телефону!

«Чайка» Башкирцева неслась по Москве. Она летела по осевой и регулировщики встречали ее зелеными сигналами светофоров.

Башкирцев ворвался, как метеор. Это был обычный двухкомнатный номер: стандартная мебель, торшер в углу, за дверью — кровать и шкаф.

Наташа уже была в пальто. У ног ее стоял чемодан.

— Ну, здравствуй! — воскликнул Башкирцев и стал искать глазами его.

— Да вон же он, вон,— сказала Наташа и показала на дверь.

Оттуда выглядывала физиономия мальчишки.

— Алешка! — ахнул Башкирцев. — Как же, бандит, ты вырос! Ну, иди сюда. Ты что не узнаешь меня?

— Узнаю,— неторопливо ответил мальчишка, все также издали, не приближаясь к нему.

Он поймал его руку, рванул к себе, поднял, расцеловал. Наташа смотрела на них, потом отвернулась к окну. Внизу лежала пустая улица Горького.

— Снизу уже звонили. Пришло такси,— глухо сказала она.

— Подождет,— отмахнулся он, бросился к ней, стал целовать ей руки.— Наташка, это судьба! Только что завершено грандиозное дело! Давай разберемся и в наших делах... Короче — один я отсюда без вас не уеду!

— Такие вещи не решаются штурмом,— с какой-то грустью сказала она.— И поздно, поздно уже, Андрей.

Наклонилась, взяла чемодан.

— Пора спускаться вниз.

Мальчишка, кусая губы, стоял в углу и исподлобья смотрел на них.

— Я прошу тебя... Ну не надо... уезжать из Москвы.

— Перестань...— сказала она.

Он отрицательно замотал головой, ища глазами ее глаза, словно каждое ее слово доставляло ему нестерпимую боль.

— Перестань,— повторила она.— Наконец, это просто смешно!

— Мне это совсем не смешно,— тихо сказал он.

Отвернулся, снова схватил мальчишку, и тот доверчиво прижался к нему.

Над Москвой занимался рассвет. В тишине рассыпался перезвон курантов.

Башкирцев протянул руку и выключил свет. Наташа сидела в пальто. Он сидел напротив нее. Мальчишка уснул. В номере было светло.

— Я все время куда-то спешил... Мне хронически не хватало времени — то месяца, то недели, то дня...

— К чему этот пустой разговор? — устало сказала она.— И черт меня дернул тебе позвонить!

— Ладно,— он резко поднялся,— пошли.

Наташа осторожно прикоснулась к мальчишке.

— Алеша, вставай... Ну где мы теперь раздобудем такси?

— У меня — машина.

«Чайка» шла по пустой Москве. Гасли гирлянды праздничной иллюминации, гасли уличные фонари...

Они сидели с Наташей вдвоем. Алешка устроился впереди. Положив подбородок на

приборный щиток, мальчишка смотрел вперед.

— Куда это он повернул? — встревоженно спросила она.

— Объезд,— успокоил он.— Там делают переход.

Взял ее руку, придвинулся к ней.

— Давай заскочим-ка ко мне на минуту? У меня, понимаешь, полно гостей... Кстати, увидишь, как я живу, а я похвастаю сыном...

— В другой раз,— сказала она.

— Другого такого раза не будет! Сегодня я — именинник, сегодня — мой день, а тут еще ты с Алешкой на счастье... Ну, не ломайся, давай!

— Не могу.

— Можешь,— заверил он.— Если захочешь, сможешь!

Машина нырнула под мост, обогнула его, вырвалась на проспект, развернулась на перекрестке и опять нырнула под мост. Сделала круг, еще один круг, третий, четвертый, пятый...

Улицы были абсолютно пусты. Мигали желтые огни светофоров.

— А хочешь,— вдруг предложил он,— я договорюсь с вашим обкомом? Кто там у вас в первых — Зимин? Кажется, Савелий Степанович? — снял трубку прямо в машине.— Крымский обком. Зимина. Квартирный телефон.

— А не позвонить ли тебе прямо в ООН? — с усмешкой сказала она.— Ты намерен катать меня целый день?

Башкирцев положил трубку.

— Нет, не намерен. Кстати, вот он мой дом. Мы крутимся вокруг дома. Миша, хватит. Останови.

Нехотя вышла она из машины.

— Покажи-ка мне свой билет,— сказал он.

Повертел в руке.

— Недействителен,— и сунул в карман.

— Действуешь с позиции силы?

Башкирцев кивнул.

— Полетите моим самолетом.

— У тебя даже свой самолет? Ты кто — шахиншах?

Он снова кивнул.

— Примерно.

В кресле, в передней спал Карташов. Наташа его не узнала. Остальные уже ушли.

На стене он увидел записку: «Андрей, ты свинья!» И внушительную колонку подписей.

Башкирцев прошел в кабинет, опустил мальчика на диван, сняв с себя пальто, укрыл мальчишку.

Наташа увидела Золотую Звезду. Это поразило ее. Потом она стала рассматривать кабинет: модели различных двигателей, космических кораблей, искусственных спутников, фотографию невидимой стороны Луны, копию лунного вымпела... Взгляд ее остановился на фотографии, стоящей у него на столе. Фотография запечатлела его вместе с Алешей.

— Вот,— сказал он,— вся моя жизнь. Как на ладони.

— Я не знала,— сказала она,— что все это ты.

И наступило молчание.

— То, что я делал и делаю, связано с обороной страны. Этим я занимаюсь, в общем-то, главным образом. И еще, как ты видишь, спутники, космические корабли и прочее, прочее, прочее...— он помолчал.— Мне даны большие права... Привлекать каждого, кто мне нужен... Так вот, понимаешь, ты мне нужна.

— Ты в этом абсолютно уверен?

— Ты мне нужна! — повторил он.— Больше, чем пятьдесят академиков со своими институтами и КБ! Ты и мой сын. Это то, что называется жизнью. Я выматываюсь до тошноты... Прихожу вот в эту пустую квартиру... Сижу тут и думаю о тебе... Я и вправду уже сдаю — стал слезливым и сентиментальным...

— И это мне говоришь ты? — сказала она.— Таким я тебя не знала.

На диване спал мальчик, укрытый пальто.

— Вот,— сказал он.— Такие дела. Такая, понимаешь, аптека...

...Он лежал на обочине. У него были открыты глаза. Казалось, что он уже не дышал... Лил дождь.

Огнев стоял над ним и держал пиджак. Но капли все же падали сверху и стекали

струйками по лицу. В глубоких глазницах Башкирцева стояла вода.

Он еще жил... Минувшее и действительность мешались в его угасавшем мозгу.

...В прозрачном, бездонном небе парил планер.

...Бежала девчонка — та самая босоногая из детства или мечты...

Лил дождь... Неслась «скорая помощь», мотаясь по серпантину шоссе.

Бежала, спешила девчонка... Как в старом немом кино — на выручку в самый последний момент...

И опять — планер и все та же девчонка...

И машина, летящая по шоссе...

И Огнев в рубахе, промокшей насквозь...

И девчонка... Ее он увидел в самый последний миг.

Из машины «скорой помощи» выскочил Костромин. Он побежал прямо по лужам. За ним спешил Головин...

Планер ударился о скалу и медленно стал деформироваться, ломая хрупкие крылья...

И в тишине возник новый звук — перезвон кремлевских курантов.

Развернулась панорама Москвы — с крышами московских домов, с кремлевской стеной, с церковными куполами...

Панорама задержалась у подножья Кремлевской стены. Три алых гвоздики. Табличка: «Башкирцев Андрей Ильич». Дата рождения. Дата смерти.

«Внимание! Говорит Москва! Работают все радиостанции Советского Союза и Центральное телевидение. Передачи транслируются по каналам системы Евровидения и Интервидения.

Наши микрофоны и телевизионные камеры установлены на пусковой площадке космодрома Байконур...»

На старте, уже изготовившаяся к прыжку, застыла ракета.

К ней медленно шли три космонавта.

У ракеты стоял Головин. Но рядом с ним вместо Башкирцева был новый Главный конструктор — Огнев.

Шли космонавты.

Огнев переглянулся с Головиным. Они подумали об одном и том же.

На глаза Огнева навернулись слезы.

Командир корабля отдал рапорт Головину.

...Медленно стал подниматься лифт.

Потом опустела площадка.

Потом фермы обслуживания отошли.

Сретенский в пусковом зале сосредоточенно смотрел в перископ. За перископом Башкирцева стоял теперь Огнев. А портрет Башкирцева висел в гостевой на стене. Башкирцев улыбался с портрета.

— Ключ — на старт!

— Есть — ключ на старт!..

...Под ракетой забушевало пламя.

И вот уже стала удаляться земля, и космодром с многочисленными сооружениями превратился в спичечный коробок.

Слой за слоем пробивались белые облака, небо плавно меняло окраску: из прозрачного сделалось голубым, фиолетовым, черным...

За ракетой тянулся длинный огненный шлейф. Отработав, отделились ступени, а ракета все шла и шла, устремляясь уже в бесконечность.

И в этом ее полете как бы воплотился весь путь, к истокам которого нас возвращала память.

...И пронизанный ледяными ветрами Магнитогорск...

...И первая крохотная ракета Карташова...

...И первые залпы наших «Катюш»...

...И стендовые испытания первого реактивного...

...И запуск первой ракеты после войны...

...И первый искусственный спутник...

...И фотография невидимой стороны Луны...

...И первый полет человека...

...И выход в открытый космос...

...И первые шаги по Луне...

А ракета все удалялась от нас, раздвигая, как факел, черноту неба.

1969—1972
Москва

искусство КИНО искусство

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Комитет 19-ти», 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 8 ч.

Авторы сценария С. Михалков, А. Шлепянов, при участии С. Кулиша. Режиссер-постановщик С. Кулиш. Операторы-постановщики К. Бровин, В. Фастенко. Главный художник Л. Перцев. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор В. Крачковский.

В главных ролях: Н. Засухин, С. Смехнова, Ю. Ярвет, М. Марион, К. Шопов, Ю. Стренга, В. Пансо, Б. Туре, А. Вокач, Р. Лиенсоль, С. Ландграф, Е. Тейх, Л. Недович, А. Доло, А. Видениекс, А. Сеита, И. Донской, В. Медведев, Д. Сингх.

«Летние сны», 8 ч.

Автор сценария А. Сафронов. Режиссер-постановщик В. Кольцов. Главный оператор И. Мельников. Главный художник К. Степанов. Композитор Б. Троцюк. Звукооператоры В. Лещев, А. Кособоков.

В главных ролях: Н. Трофимов, Н. Фатеева, Л. Гурченко, В. Шаповалов, А. Веденкин, Г. Федотова, Е. Герасимов, С. Мартинсон.

Киностудия «Мосфильм» (СССР), «Монголкино» (МНР)

«Слушайте на той стороне», 10 ч.

Авторы сценария Б. Ермолаев, Т. Сумху, при участии А. Басарна, Ю. Доброхотова. Режиссеры-постановщики Б. Ермолаев, Т. Сумху. Главные операторы Г. Олоновский, Б. Дэмбрэл. Художники Н. Усачев, О. Мягмар. Композиторы В. Овчинников, Э. Чойдог. Звукооператоры Н. Кропотов, У. Чойжилсурэн.

В главных ролях: Ч. Нергуй, М. Ульянов, В. Сафонов, Э. Ганболд, Э. Леждей, С. Старикова, Л. Вайнштейн, Е. Гантумур, Л. Кулагин. В. Павлов, Г. Юхтин, Н. Суэда, Н. Тумэнбаяр, Ч. Готов, Н. Жантурин, Б. Дамчаа, Чойсон, Уан-Зо-ли.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Огоньки», 8 ч.

Автор сценария И. Бондин. Режиссер-постановщик Б. Рыцарев. Главный оператор Л. Рагозин. Главный художник К. Загорский. Композитор А. Двоскин. Звукооператор С. Гурин.

В главных ролях: Андрей Филиппов, Игорь Бочкин, Сергей Нестеров, Витя Михайлов, Вадим Андрианов, Леня Кокорин, Л. Иванова, Л. Гурова, Л. Данилинина, К. Тыртов, Н. Смирнов, А. Ильин, В. Максаков, И. Выходцева, А. Харитонова, Д. Смирнова, В. Хмара.

«Чудак из пятого «Б» (по мотивам одноименной повести В. Железнякова), 9 ч.

Автор сценария В. Железняков. Режиссер-постановщик И. Фрэз. Главные операторы Г. Тутунов, А. Чардынин. Главный художник И. Бахметьев. Композитор Я. Френкель. Звукооператор М. Галудзин.

В главных ролях: А. Войновский, Ф. Агишева, Т. Пельтцер, Н. Корниенко, Е. Ауэрбах, Н. Беспалова, Н. Мерзликин, Е. Весник, Юля Корнева, Дима Сосновский, Миша Залетов, Лена Шиманская, Саша Масленников, Егор Шер.

Киностудия «Ленфильм»

«Карпухин» (по одноименной повести Г. Бакланова), 9 ч.

Автор сценария Г. Бакланов. Режиссер-постановщик В. Венгеров. Главный оператор В. Чумак. Главный художник В. Волин. Композитор И. Шварц. Звукооператор К. Лашков.

В главных ролях: В. Корзун, С. Данилин, И. Еременко, А. Борисов, Б. Коковкин, Л. Малиновская, Ф. Никитин, Л. Гурченко, Ю. Александров, И. Конопацкий, Л. Старицына, А. Абрамов, Т. Бестаева, А. Бендова, И. Лейер.

«Синие зайцы», 7 ч.

Автор сценария М. Розовский. Режиссер-постановщик В. Аксенов. Главный оператор Н. Строганов. Главный художник И. Вусковичч. Композитор М. Дунаевский. Звукооператор Н. Левитина.

В главных ролях: А. Филиппенко, В. Теличкина.

Киевская киностудия художественных фильмов имени А. П. Довженко

«Ни дня без приключений», 8 ч.

Авторы сценария А. Власов, А. Млодик. Режиссер-постановщик И. Ветров. Главный оператор А. Пищиков. Главный художник А. Добролежа. Композитор Е. Зубцев. Звукооператор А. Ковтун.

В главных ролях: Саша Дудого, Алеша Козлов, Оля Демшевская, Сережа Грандо, Володя Субботин, Витя Васько, Сережа Маслобойщиков, Сережа Бадещенков, В. Санаев, В. Шарыкина, Ю. Демич, П. Попович, Э. Геллер, Г. Юдин.

«Семнадцатый трансатлантический», 9 ч.

Автор сценария К. Кудиевский. Режиссер-постановщик В. Довгань. Главный оператор В. Верещак. Главный художник В. Шавель. Композитор В. Дашкевич. Звукооператор Г. Парахников.

В главных ролях: О. Матешко, А. Лазарев, В. Бабятинский, К. Параконьев, В. Ольшанский, А. Чернов, Е. Коваленко, Ю. Комаров, Б. Брондуков, А. Кожевников, В. Жовтый, С. Зинченко, А. Чумак, Ю. Сдобников.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Перед первым снегом» (по мотивам рассказа В. Астафьева «Ясным ли днем»), 2 ч.

Автор сценария С. Поляков. Режиссер-дипломник ВГИКа Б. Шадурский. Главный оператор А. Клейменов. Главный художник Ю. Булычев. Композитор И. Лученок. Звукооператор П. Дроздов.

В главных ролях: С. Крылов, Г. Макарова, Ю. Николаев, Н. Васильева, В. Кавалерова, А. Кавалеров, В. Гусаков, В. Кошель.

Киностудия «Таллинфильм»

«Берег ветров» (по одноименному роману А. Хинта), 8 ч.

Авторы сценария А. Хинт, А. Боршаговский. Режиссер-постановщик К. Кийск. Главный оператор Ю. Гаршнек. Главный художник

Х. Клаар. Композитор Л. Везво. Звукооператор Р. Сабсай.

В главных ролях: Х. Раудсик, А. Барчас, Л. Сналик, Н. Лепешкайте, К. Вяльбе, М. Павловский, Р. Арен, Л. Линнамяти, Ю. Кийль, Э. Краам, Б. Бабкаускас, Х. Лаур, П. Муст, А. Мюурсен.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Дж. Джабарлы

«Жизнь испытывает нас» (по мотивам одноименной повести В. Бабанлы), 8 ч.

Авторы сценария В. Бабанлы, М. Папава. Режиссер-постановщик Ш. Махмудбеков. Главный оператор А. Нариманбеков. Художники-постановщики Ф. Багиров, М. Агабеков. Композитор В. Адыгезалов. Звукооператор А. Керимов.

В главных ролях: Ф. Кулиев, О. Нагиев, Ш. Алекперов, М. Керимов, А. Рзаев, Г. Гара, Л. Лутова, Х. Касимова, Э. Зейналов, А. Панахова, А. Сафарова.

Киностудия «Туркменфильм»

«Невестка», 8 ч.

Авторы сценария Ходжакули и Ходжадурды Нарлиевы. Режиссер-постановщик Ходжакули Нарлиев. Главный оператор А. Иванов. Главный художник А. Ходжаниязов. Композитор Р. Реджепов. Звукооператор Ч. Аннахалов.

В главных ролях: Х. Овёзгеленов, М. Аймедова, Ходжаберды Нарлиев, Х. Муллик, А. Аманлиева, О. Дурдыева, А. Мурадов, М. Ниязов.

Киностудия «Киргизфильм»

«Алые маки Иссык-Куля» (по мотивам повести А. Сытина), 10 ч.

Авторы сценария В. Сокол, Ю. Сокол, при участии А. Джакышбекова. Режиссер-постановщик Б. Шампиев. Главный оператор В. Осенников. Главный художник А. Макаров. Композитор М. Марутаев. Звукооператоры В. Левкович, Б. Левкович.

В главных ролях: С. Чокморов, Б. Химичев, С. Джумадылов, А. Омурзакова, А. Жангорозова, А. Темирова, Г. Виркава, Е. Омурзаков, А. Ирсалиев, А. Ибрагимов, А. Шамиев, М. Ибраев, Б. Омуркулов.

«Фитиль» № 118 (Всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Жулики» (Казанская студия кинохроники). Автор сценария Б. Максимов. Режиссеры-постановщики В. Игнатюк, В. Шнайдер. Операторы Е. Афанасьев, В. Райский. Звукооператор Р. Нуреев.

«Очередная неделя» («Союзмультфильм»). Автор сценария В. Панков. Режиссер Е. Гамбург. Художник Д. Менделевич. Оператор М. Друян.

«Путь к знаниям» (ЦСДФ). Автор сценария Б. Финогасов. Оператор К. Широнин. Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Ежи рождаются без колючек», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов (Болгария). Авторы сценария братья Мормаревы. Режиссер Димитр Петров. Оператор Крум Крумов. Художник Костадин Русаков. Композитор Петр Ступел.

В ролях: Ивайло Джабазов, Нейко Нейков, Петр Пейчев, Андрей Слабаков, Саркис Мухибян, Димитр Панов, Васил Стойчев, Румена Трифонова.

«Конец песни», 9 ч.

Производство Студии художественных фильмов (Болгария).

Автор сценария Николай Хайтов. Режиссер Милен Николов. Оператор Ивайло Тренчев. Художник Боянка Ахрянова. Композитор Борис Карадимчев.

В ролях: Васил Михайлов, Ицак Финци, Досью Досев, Катя Паскалева, Кунка Баева, Никола Тодев, Найчо Петров.

«Герой голубого экрана» (по повести Миклоша Герценика), 7ч.

Производство «Мафильм» (Венгрия).

Автор сценария Андраш Полгар. Режиссер Иштван Лауро Бачкаи. Оператор Миклош Герценик. Композитор Дьердь Кукан.

В ролях: Габор Конц, Лайош Эзе, Ференц Каллаи, Шандор Щука, Ева Алмаши, Иштван Эгри.

«Ты и я, и маленький Париж», 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА (ГДР).

Авторы сценария Руди Штраль, Вернер Валлрот. Режиссер Вернер Валлрот. Оператор Ганс-Юрген Крузе. Художник Иоахим Отто. Композитор Карл-Эрнст Зассе.

В ролях: Эвелин Апочински, Джекки Шварц, Юрген Форин Криста Леманн, Клаус-Дитер Хенклер, Ренате Гайслер, Герд Грассе.

«Приключения Гайдука Анге-ла», 8 ч.

Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).

Авторы сценария Еуджен Барбу, Михай Оприш, режиссер Дину Коча. Оператор Джордже Вейку. Художник Стефан Марицан. Композитор Мирча Истрате.

В ролях: Флорин Пьерсик, Марга Барбу, Коля Рэуту, Нуцу Пэнеску, Аймe Якобеску, Константин Кодреску, Тома Караджиу.

«Романтики», 9 ч.

Производство Творческого коллектива «Тор» (Польша).

Авторы сценария Станислав Ружевич, Витольд Залевский. Режиссер Станислав Ружевич. Оператор Кшиштоф Виневич. Художники Тадеуш Выбульт, Филиция Блашиньска, Альбин Вейман. Композитор Войцех Килар.

В ролях: Игнаций Гоголевский, Владислав Ханьча, Ольгерд Лукашевич, Ян Чечерский, Малгожата Лесневска, Марта Липиньска.

«Рабы». 10 ч.

Производство «Тиэтр гилд филмз» (США).

Авторы сценария Герберт Дж. Биберман, Джон О. Киллен, Алида Шерман. Режиссер Герберт Дж. Биберман. Оператор Джозеф Браун. Художник Барр Смит. Композитор Бобби Скотт.

В ролях: Осси Девис, Дайон Уорвик, Стефан Бойд, Роберт Кихилл, Барбара Анн Тир, Мэрилин Кларк, Ненси Колеман.

«Шакал из Науэльторо», 8 ч.

Производство «Сине эксперименталь де ла Универсидад» и «Синематографика Рерсер Мундо» (Чили).

Автор сценария и режиссер Мигель Литтин. Оператор Эктор Рис. Композитор Серхио Ортега.

В ролях: Нельсон Вильягра, Шенда Роман, Марчелло Ромо, Эктор Ногера.

«Семья», 9 ч.

Производство «Сётику» (Япония).

Авторы сценария Ямада Йодзи, Миядзаки Акира. Режиссер Ямада Йодзи. Оператор Такабанэ Тэцую. Художник Сато Киминобу. Композитор Сато Масару.

В ролях: Байсе Тиско, Игава Хисаси, Киносита Цуеси, Рю Тисю.

„ИСКУССТВО КИНО“ в 1973 году

В будущем году читатели найдут в нашем журнале статьи и рецензии о наиболее примечательных картинах советского многонационального игрового, документального, научно-популярного, мультипликационного кино;

обзорные статьи, посвященные узловым, наиболее актуальным проблемам развития советской кинематографии;

раздумья крупнейших мастеров советского киноискусства — режиссеров, сценаристов, актеров, операторов — о задачах, поставленных перед кинематографом постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», о вопросах профессионального мастерства, задачах борьбы за многообразие художественных форм в искусстве социалистического реализма, о своем творческом пути;

беседы с режиссерами и актерами о их новых работах, творческих планах;

репортажи со съемок наиболее значительных фильмов;

литературные портреты актеров, режиссеров, сценаристов;

дискуссии о природе современного конфликта и способах его кинематографического воплощения, о состоянии критики документального кино, о месте структурного анализа в киноведении;

мемуары кинематографистов, публикации материалов по истории кино, исследования, посвященные творчеству выдающихся режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов, спорным вопросам в истории советского кино;

материалы «круглого стола» на темы «Проблемы политического фильма у нас и на Западе», «Актер и критика», «Фэксы» и их место в истории кино»;

рецензии на новые книги по истории и теории кино, обзоры кинорецензий в журналах и газетах, статьи, посвященные задачам повышения идейного и научного уровня советской кинокритики;

статьи и обзоры, обобщающие творческие поиски кинолюбителей; перспективы развития кинолюбительства в нашей стране;

переписку с читателями, ответы мастеров экрана на вопросы зрителей;

сценарии новых кинофильмов;

статьи, посвященные наиболее актуальным проблемам развития кино в социалистических странах, рецензии на новые фильмы наших друзей, портреты наиболее выдающихся представителей киноискусства в странах социалистического содружества;

обзоры международных кинофестивалей;

статьи о кинематографии на Западе, в странах «третьего мира»;

хронику важнейших новостей из жизни кинематографа у нас и за рубежом.

ИСКУССТВО КИНО 10
1972

В ОДИННАДЦАТОМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА „ИСКУССТВО КИНО“ ЧИТАЙТЕ:

В ЦЕНТРАЛЬНОМ КОМИТЕТЕ КПСС
О МЕРАХ ПО ДАЛЬНЕЙШЕМУ РАЗВИТИЮ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

ПРОГРАММА НАШЕЙ РАБОТЫ

М. Донской, А. Кончаловский, К. Лавров, Ю. Монгловский, Л. Шепитько
И. Васильков, Л. Фуриков

ЕДИНАЯ, МНОГОНАЦИОНАЛЬНАЯ...

Вл. Ишимов. Второе дыхание

РЕЦЕНЗИИ

Д. Орлова, Л. Ягунковой, Ю. Черниченко
на фильмы
«Укрощение огня», «Возвращение к жизни», «Труды и дни Терентия Мальцева»

ДИСКУССИИ

Александр Янов. Кино и научно-техническая революция
Григорий Бровман. Человек дела и его нравственный облик

ПОРТРЕТЫ

Юрий Ильенко. Воображаемое интервью

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ. МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

Григорий Козинцев. Пространство трагедии

ЗА РУБЕЖОМ

С. Можнягун. «Бондиана» как феномен «массовой культуры»

СЦЕНАРИЙ

Р. Кармен. Пылающий континент

Индекс 70402